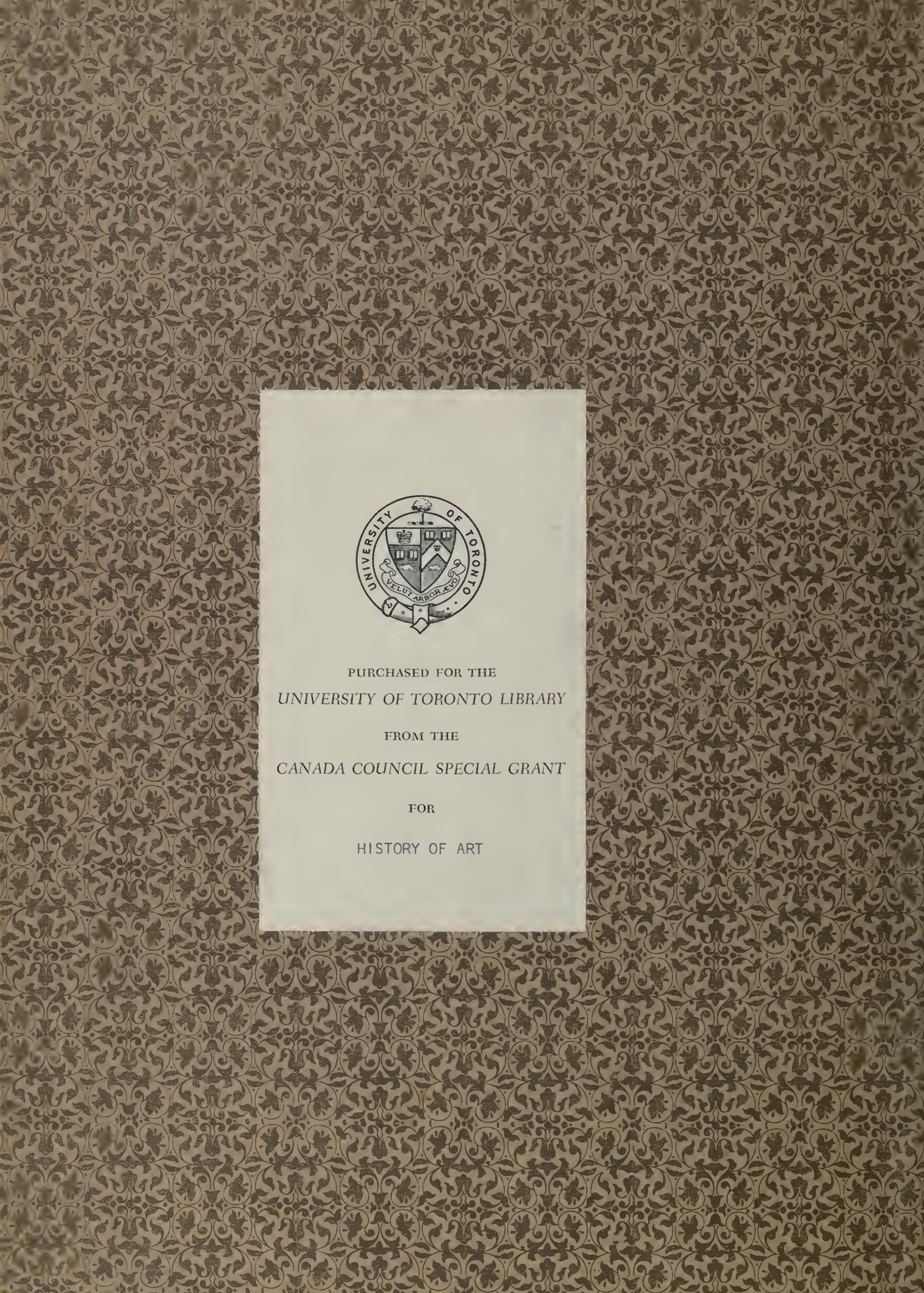
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO





DIE

KUNST UNSERER ZEIT.



DIE
KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



16

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL

* *



E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1897. II. HALBBAND.

Literarischer Theil

Vollbilder

Textbilder

Das moderne Plakat

von

JEAN LOUIS SPONSEL

Das moderne Plakat hat sich in kurzer Zeit die Welt erobert. Jedermann spricht davon, mancher schreibt darüber, viele sammeln Plakate; an allen Orten gibt es jetzt Ausstellungen moderner Plakate und Plakatconcurrenzen. Junge Künstler sind beglückt, wenn sie einen Auftrag auf ein Plakat erlangen, sie erblicken darin das beste Mittel, um schnell allgemein bekannt zu werden. Aeltere Künstler denken darüber nach, warum in früherer Zeit diesem Gebiete von ihnen so geringer Werth beigemessen wurde. Die Bewegung, die so plötzlich in allen Culturländern erwacht ist, könnte fast wie eine allgemeine Krankheit, wie eine Laune der ewig wechselnden Mode erscheinen, wenn sie nicht einen so gesunden und realen Untergrund hätte. Freilich ist die Bewegung modern, aber nicht in dem Sinne einer neuen Mode, sondern dadurch, dass sie neue Werthe geschaffen, dass sie der Kunst ein neues Feld erschlossen hat, das vordem brach gelegen und nur wilde Schösslinge hervorgebracht hatte.



Jules Chéret

Die Forderung wird jetzt allgemein als berechtigt anerkannt, dass die Kunst nicht blos als ein Erzeugniss des Luxus zu gelten habe, vielmehr dass ihr kein Ding zu einfach oder zu niedrig erscheinen solle, um nicht von ihr geadelt zu werden. Die Kunst braucht für ihre gesunde Weiterentwickelung den steten Zusammenhang mit den Bedürfnissen und Aufgaben des praktischen Lebens. Und wenn unter diesen auch die Nothwendigkeit einer geschickten Reklame anerkannt wird, so kann auch deren Ausführung von Künstlerhand nicht ausser Acht gelassen werden. Die Erfahrung hat gerade auf dem Gebiete des Plakatwesens gelehrt, dass die Bildreklame solange ohne genügende Wirkung geblieben ist, bis die Künstler davon Besitz ergriffen haben. Es erscheint nur natürlich, dass in den Ländern, wo die Bildreklame zuerst grössere Ausdehnung erlangt hatte, auch die Kunst zuerst in ihre Dienste trat. Das war in England, Frankreich und Amerika. In den übrigen Kulturländern hat das von jenen gegebene Beispiel erst dann Nacheiferung gefunden, nachdem es die Probe bereits mit grossem Erfolge bestanden hatte.

In Frankreich haben sich wohl am frühesten vereinzelt namhafte Künstler der Herstellung von Plakaten gewidmet, doch sind unter den Erzeugnissen, die vor den siebziger Jahren entstanden sind,

nur einzelne zu nennen, die neben ihren künstlerischen Eigenschaften auch die einer wirkungsvollen Reklame aufzuweisen haben. Die Bildreklame trat bei geringer Concurrenz anfangs auch nur in bescheidenen Formen auf, und erst das Bedürfniss nach grösserer Wirkung hat neue Ausdrucksmittel erzeugt und besonders auf die Hinzuziehung der Farbe hingedrängt. Es musste erst ein Künstler wie Jules Chéret kommen, um die Bedeutung der Farbe für das Plakat augenfällig zu machen; ein Künstler, der sein Leben lang dem Plakatwesen seine Arbeitskraft gewidmet hat. Aber auch Chéret ist von der zum thatkräftigen Leben erwachten Bewegung getragen worden, er hat viele Anregungen in sich aufgenommen, und gleichzeitig mit ihm hat eine Anzahl anderer Künstler daran gearbeitet, die Technik und Stilistik des modernen Plakates zu vervollkommnen. Eine Zeitlang wurde Chéret als der Vater des modernen Plakates gepriesen und als Plakatkönig ausgerufen, und bei uns in Deutschland wird vielfach noch heute der Lobgesang auf seine Kunst nachgesungen. Aufmerksame und einsichtige Beobachter der ganzen Entwickelung werden aber erkannt haben, dass Chéret nur eine Richtung des modernen Plakates vertritt, dass seine Kunst heute schon als etwas veraltet gilt und endlich, dass sowohl in Frankreich selbst, wie ausserhalb seines Vaterlandes das Plakat vielfach eine von seiner Kunstweise abweichende Richtung genommen hat. Aber Chéret ist so überaus produktiv gewesen, dass er in der Anzahl der hergestellten Werke von keinem anderen Plakatkünstler auch nur annähernd erreicht wird; und schon durch seine grosse Fruchtbarkeit musste er in Paris bald allgemein bekannt werden. Er hat das sechzigste Lebensjahr kaum überschritten und kann auf die Summe von annähernd neunhundert Werken seiner Hand zurückblicken. Ja, alle diese Werke sind im eigentlichsten Sinne Werke seiner Hand. Er hat nicht etwa blos den Entwurf zu den Plakaten geliefert und dann die Ausführung, wie dies vorher allgemein Brauch war, dem handwerklich gebildeten Lithographen überlassen, sondern er hat alle Plakate selbst auf den Stein gezeichnet.

Das wird heute als eine der grossen Errungenschaften des modernen Plakates mit Recht gepriesen. Denn indem der Künstler sein Werk selbst auch ausführt, geht nichts von der beabsichtigten Wirkung verloren, weder wird die Zeichnung vergröbert oder entstellt, noch kann die Färbung anders gewählt werden, wie er sie selbst gewollt und für gut befunden hat. Endlich aber lernt er dadurch alle Bedingungen des Steindrucks auf's genaueste kennen und kommt so in die Lage, keine unerfüllbaren Forderungen an die Technik zu stellen, andererseits aber vermag er ihr wiederum neue, vorher ungekannte Wirkungen — z. B. durch Uebereinanderdruck zweier Farbenplatten, oder durch Aussparen des Papiertones — sei es durch Probieren oder auch durch blossen Zufall abzugewinnen.

Diese wirklich epochemachende Neuerung auf dem Gebiete des Plakates, die bei uns in Deutschland, wo vordem kein Künstler sein Plakat selbst auch ausführte, auf's lebhafteste begrüsst wurde, ist dem «Vater» des modernen Plakates als etwas ganz Selbstverständliches in den Schoos gefallen. Denn Chéret musste wohl oder übel seine Entwürfe auch ausführen, da er ja selbst anfangs nichts weiter als handwerklich gebildeter Lithograph war. Der Künstler, der in ihm steckte, hat sich erst allmählich entwickelt, und seine wahrhaft künstlerischen Werke sind erst im letzten Jahrzehnt entstanden.

Nachdem Chéret kaum sein Handwerk ausgelernt hatte, ging er nach London und blieb dort etwa sieben Jahre als Arbeiter in lithographischen Anstalten thätig. Nach Paris im Jahre 1866 zurück-

gekehrt, machte er sich selbständig, indem er eine eigene Anstalt begründete. Aus seiner Londoner Zeit sind nur sehr wenige Werke seiner Hand bekannt geworden. Eine ganze Reihe der Arbeiten, die er dann Jahre lang in Paris ausführte, unterscheidet sich kaum von anderen Plakaten jener Zeit. Sie sind meist in der Grösse von 82 × 61 cm ausgefertigt, in den Farben sind sie noch wenig bemerkenswerth — er wählte anfangs lange Zeit nur schwarz, grün und roth — endlich sind sie noch mit Schrift überfüllt. Chéret hat damals viele Plakate für Opern und Theaterstücke anfertigen müssen und er hat hierzu meist mehrere Scenen des anzupreisenden Stückes ausgewählt, die er in kleinen Figuren gleichzeitig über- oder nebeneinander anbrachte. Wenn Chéret in dieser Manier fortgearbeitet hätte, würde er in der Geschichte des modernen Plakates kaum einen besonderen Platz errungen haben.

Da wurde zu Ende der siebziger Jahre von London aus der Gebrauch von Plakaten grösseren Formates in Paris eingeführt und indem Chéret sich diese Neuerung zu eigen machte, fand er darin zugleich den mächtigsten Hebel zur Vervollkommnung seiner Manier und zur Ausbildung eines eigentlichen Plakatstiles. Die Blätter grossen Formates sollten auf grössere Entfernung hin wirken, sie konnten hoch oben an Hauswänden oder an Gerüsten von Neubauten angeschlagen werden. Und dies drängte von selbst dazu, die Ueberfüllung mit kleinen Figuren und mit nur in geringer Entfernung lesbarer Schrift aufzugeben, anstatt der seither nur zaghaft verwendeten und vielfach zertheilten Farben jetzt weithin leuchtende Farben in breiten Flächen nebeneinander zu setzen, diese gleichmässig für Bild und Schrift zu verwenden, endlich das Bild nur mit einer oder wenigen Figuren in Lebensgrösse auszustatten.

Mit diesen neuen Aufgaben wuchs auch die Kraft Chérets, ihnen zugleich künstlerischen und wirksamen Ausdruck zu verleihen. Die Figuren mussten jetzt in kräftigen und einfachen Umrisslinien gezeichnet, nur das Wesentlichste der Erscheinung durfte ausgedrückt, die Modellirung musste in breiteren Strichen mehr angedeutet wie ausgeführt werden. Sollte die Figur des Bildes sich von dem Hintergrunde loslösen, so durfte dieser nicht weiter angeführt werden, alles überflüssige Beiwerk musste vermieden werden; es genügte, wenn von einigen in lebhaften Contrastfarben breit hingesetzten Farbflecken die Figur sich abhob. Diese in kühnen Contrasten wie in Pastellmanier um die Figur herum hingestrichenen Farbenmassen sind eine besonders glückliche Neuerung Chérets. die er sehr häufig in Anwendung brachte. Wenn er aber neben den Hauptfiguren doch noch den Hintergrund durch Figuren zu beleben hatte, dann führte er diese Nebenfiguren niemals gleichwerthig mit den Hauptfiguren aus, vielmehr er deutete ihre Existenz nur schattenhaft an, damit immer der Hauptfigur die grösste Kraft und die Fernwirkung gewahrt blieb.

Auch in der Schrift vervollkommnete sich Chéret immer mehr. Anfangs in kleinen Buchstaben mit grossen Anfangsbuchstaben ausgeführt, wird sie bei ihm später nur aus grossen Versalien zusammengesetzt, und dadurch ihre Lesbarkeit auf grössere Entfernungen hin erzielt. Ferner beschränkt Chéret mit der Zeit mehr und mehr die Anzahl der Worte und lässt schliesslich nur noch soviel Schrift gelten, als gerade genügt, um den Sinn des Bildplakates kurz und präzise zu erklären. Bei ihm ist erst der Wandel vollständig geworden, der aus dem früheren Schriftplakat ein Bildplakat gemacht hat. Chéret behandelt die Schrift keineswegs nebensächlich, vielmehr versteht er

es in ganz ausgezeichneter Weise, ihr Geltung zu verschaffen, indem er sie mit denselben Farben wie das Bild und in den gleichen Contrastwirkungen ausführt und sie in künstlerisch veredelter Form oft wie ein Ornament die Figur umgeben lässt. Er vermeidet es absichtlich, seine Plakate in gesonderte Felder zu trennen, das eine für das Bild, das andere für die Schrift, weil er sich dessen wohl bewusst ist, dass das Auge dann nicht gleichzeitig Bild und Schrift in sich aufnimmt. In der Ausbildung seiner Schrift wurde Chéret lange durch einen Zeichner Madaré unterstützt, der im November 1894 gestorben ist.

Seitdem Chéret in grossen Figuren arbeitet, kann man in seiner Kunst zwei verschiedene Manieren beobachten, zu denen die Keime allerdings schon in seinen früheren Arbeiten erkennbar sind. Die eine zeigt eine vorwiegende Verwendung der dunkleren Farben Grün und Schwarz und ist immer da angewandt, wo Chéret versucht, dramatisch bewegte Scenen aus dem Leben wahrheitsgetreu wiederzugeben; die andere weit häufiger von ihm angewandte Manier verräth eine ungleich grössere Farbenfreude unter Verwendung von hellem Roth, tiefem Blau und leuchtendem Gelb, neuerdings auch von einem lichten Grün. In dieser zweiten Art fühlt Chéret sich in seinem Element und hat sich immer mehr von jener zu dieser hingewandt; er zeichnet in diesen Farben fast ausschliesslich weibliche Figuren auf den Stein und zwar zumeist Damen der Halbwelt Grisetten, Cocotten, Tänzerinnen, Sängerinnen der Café's chantant; alle erfüllt von der prickelndsten Lebenslust, meistens auch tanzend oder schwebend. Die Welt dieser Figuren zeigt eine ewige Carnevalsfreude, ihre Bewegungen sind voll von Grazie, Chic und Eleganz, ihre leichte Bekleidung scheint eher dazu gemacht, den Körper zu enthüllen, als ihn zu schützen. In solchen Darstellungen erblickt Chéret eines der wichtigsten Anziehungsmittel des modernen Plakates, und er scheint die breiten Massen des Pariser Publikums gut genug zu kennen, um nicht eine falsche Rechnung gemacht zu haben.

Uns Deutschen erscheint Chéret vielleicht sympathischer da, wo er nicht jene leichtlebige Welt vorführt und wo er, soweit es ihm möglich ist, sich dem wirklichen Leben nähert. Solche Plakate sind z. B. die Ankündigung des Romans «les mystères de Paris» von Eugène Sue vom Jahre 1885. Wir blicken in eine von nächtlichem Dunkel umhüllte Strasse von Paris, hinter der die Thürme von Nôtre Dame sich vom monderhellten Nachthimmel abheben. Im matten Scheine einer Laterne ist eine Gruppe von Kämpfenden zu erkennen, während vorne links vor der Hausthüre Fleur-de-Marie dem Kampf voll Schreck und Angst zuschaut; eine der besten Empfehlungen des spannenden Inhalts des Romanes. Zwei Jahre später sind in der gleichen Technik seine drei Musketiere entstanden als Plakat für den Roman von Alexandre Dumas, die tapferen Volkshelden an einer Strassenecke in Fechterstellung gegen unsichtbare herankommende Feinde sich vertheidigend. Wiederum zwei Jahre später hat Chéret dann sein Plakat für Zola's Roman «la Terre» angefertigt; ein alter abgehärmter Bauer mit zwei Krückstöcken auf einem Pfluge sitzend blickt in die Ferne, wo gepflügt wird, nicht für ihn. Zwei der packendsten Plakate in gleicher Manier sind endlich in den Jahren 1890 und 1893 von ihm geliefert worden, beidemale für ein Wohlthätigkeitsfest im Trocaderopalast für französische Schiffbrüchige. Das erste Mal lässt er vorne am Meeresufer eine bretonische Alte mit ihrem Enkelkinde sitzen, die uns hilfeheischend die Hände geöffnet entgegenhalten. Dahinter steht mit einem zweiten Kinde die



Jules Chéret



Jules Chéret



Jules Chéret



Henri de Toulouse-Lautrec

junge Schiffersfrau und winkt dem von Schiffern herangezogenen Kahne zu, während in der fernen Brandung das wrack gewordene Schiff und der Leuchtthurm sich abheben. Das andere Mal erblicken wir in derselben Nähe des Leuchtthurmes im Hintergrunde ein von Schiffern herangezogenes Schiff, und im Vordergrunde knieen Mutter und Kind vor dem leblosen Körper eines an den Strand geworfenen Opfers des Seesturmes. Das gefahrvolle, von Elend und Noth umdrohte Leben der Schiffer an der Küste Nordfrankreichs kann kaum eindrucksvoller in wenig Figuren dem Vorübergehenden vor Augen gehalten werden. In Anblick solcher ausgezeichneter Werke Chérets bedauert man, dass der so überaus leicht producirende Künstler nicht häufiger in der Darstellung des Ernstes im Leben sich bewegt hat. Hier zeigt sich seine Gabe, mit wenig Strichen das Richtige in Ausdruck und Bewegung zu treffen, noch vollkommener, als in seinen vielverbreiteten Plakaten voll Lebenlust und Farbenfreude.

Aber auch in diesen hat Chéret einige Werke ersten Ranges geschaffen und durch sie dem Plakat einen gleichen Rang neben den Kunstwerken anderer Art geschaffen, ja, er hat gerade in der hierbei getroffenen Wahl seiner Farben und in deren Anordnung als Plakatkünstler die meiste Anerkennung und Nachahmung gefunden. Aus der Masse seiner derartigen Werke lassen sich wiederum nur einige Beispiele hervorheben. Die Magasins des Buttes Chaumont sind einer jener grossen Pariser Bazare, in denen man sich mit allem Möglichen ausstatten kann und für die Chéret des Oefteren Plakate anzufertigen hatte. Eines der besten davon stammt aus dem Jahre 1889 und dient zur Empfehlung von Kindergeschenken zur Sylvesterzeit. Es ist fast 2½ Meter hoch und 1 Meter breit. In ungebundenster Freude tollt uns darauf in Begleitung der Bonne eine Schaar glückseliger Kinder entgegen, die von ihrem Spielzeug den ausgiebigsten Gebrauch machen. Das Bild ist noch ganz harmlos und muss jedem Familienvater das Herz im Leibe lachen machen. Pikanter sind schon seine Plakate für ein gutes Petroleum, stark dekolletirte Damen in leuchtenden Ballkostümen mit einer Lampe, die ihren reichen Schein über die Reize der Weiblichkeit leuchten lässt. Ein Dutzend dieser Art ist in den Jahren 1891—1894 entstanden.

Aus dem Jahre 1891 stammt noch eines seiner am meisten bewunderten Werke: les Coulisses de l'opéra für das Etablissement le Musée Grévin. Diese Ballettänzerinnen, die dem Beschauer vor Augen schweben, sind so anmuthige Gestalten und offenbaren in ihren Tanzbewegungen so viel Grazie und Liebreiz, dass jenes Plakat wie kaum ein zweites seinen Zweck der Anpreisung erfüllt haben muss. Die in gelbes Gewand leicht eingehüllte Hauptfigur hebt sich vorzüglich von den anderen Figuren dahinter ab; sie ist vom Lichtschein der Theaterlampen von unten her beleuchtet, ein Effekt, der von Chéret sehr häufig im Plakat zum Ausdruck gebracht worden ist. Die Hauptfarbe neben dem Gelb des Gewandes ist ein leuchtendes Roth am unteren Grunde und bläuliche Schatten oben.

Der Erfolg dieses Plakates scheint Chéret dazu angespornt zu haben, noch im selben Jahre 1891 eine Anzahl von dekorativen Panneaux in Steindruck auszuführen, die zum Schmuck von Sälen sehr gut zu verwenden sind. Sie sind ungefähr in der gleichen Art, wie jene ausgeführt, doch zeigen sie seine Kunst nicht auf der gleichen Höhe, aber sie zählen unter der grossen Summe seiner Arbeiten doch mit zu seinen besten Schöpfungen. In ihnen ist die Pantomime, die Musik, der Tanz und das Schauspiel dargestellt. Diese Blätter könnten aber noch dadurch vorbildlich wirken, und sie sind eines

der frühesten Beispiele dafür, dass mittels des Farbensteindrucks und durch Massenproduktion ein verhältnissmässig billiges Mittel gefunden wurde, um in breiten Schichten des Volkes wirklich künstlerische Werke zum Schmuck der Wohnungen zu verbreiten. Es soll damit durchaus nicht der Kunstauffassung Chéret's das Wort geredet werden, es soll einzig und allein darauf hingewiesen werden, dass ein Plakat mit oder ohne seine Schrift sehr gut der Forderung unserer Zeit gerecht werden kann, für wenig Geld gute Kunst im Volk und im Hause zu verbreiten. Jeder Plakatzeichner hat es ja in der Hand, die Schriftplatte so einzurichten, dass auch ohne sie das Plakat eine gute Bildwirkung besitzt; und für den Besteller vermindern sich die Kosten seiner Reklame erheblich, wenn er dem Künstler oder der lithographischen Anstalt gestattet, eine Anzahl seines Plakates auch ohne Schrift, als Bild für sich, herzustellen und zu vertreiben. Die Versuche, die zumal bei uns in Deutschland gemacht worden sind, volksthümliche Kunstblätter zu schaffen, haben bis jetzt nur desshalb geringen Erfolg gehabt, weil der Preis für das Einzelblatt noch viel zu hoch gestellt wurde. Es sei besonders an Blätter von Hans Thoma erinnert. Wird aber ein solcher Farbensteindruck zunächst als Plakat hergestellt, dann würden die ohne Schrift gedruckten Exemplare wesentlich billiger zu beschaffen sein, und es hängt lediglich von dem Künstler selbst ab, ob er damit zugleich auch ein wirklich gutes, auch als Wandbild wirksames Kunstwerk geschaffen hat. Doch kehren wir wieder zu Chéret's Plakaten zurück.

Wenn man das Verzeichniss seiner Werke bei Maindron durchblättert, so findet man, dass er doch am meisten für Unternehmungen gearbeitet hat, in denen das «Pariser Leben» gipfelt. Hierbei war es ihm natürlich auch nahe genug gelegt, seine leicht geschürzten Damen der Demimonde, die er in eingehendster Weise studiert zu haben scheint, als Bildmotive zu verwerthen. Er hat, wie selten Einer, den lockenden Reiz des Weibes im Bilde geschildert; aber er zeigt uns niemals ein wahres Bild jener fast ausschliesslich von ihm dargestellten Damen der Halbwelt, vielmehr weiss er sie stets in eine geschickte Rampenbeleuchtung zu bringen, uns den Eindruck jugendlicher Frische und harmlosester Lebensfreude vorzuspiegeln. Das ist zweifellos vom Standpunkte des Plakatzweckes aus betrachtet völlig gerechtfertigt; doch konnten auf die Dauer diese ewig wiederkehrenden Trugbilder selbst dem Pariser Publikum nicht immer wieder neue Aufmerksamkeit ablocken, und es haben darum dort Künstler, die in vollkommenstem Gegensatze zu Chéret stehen, in ihren ganz anders gearteten Plakaten nicht geringeren Erfolg gehabt wie jener.

Einen seiner am wenigsten bestrittenen Erfolge hatte Chéret im Jahre 1893 in seinem Plakat für die Serpentintänzerin la Loïe Fuller, das er mit denselben Platten viermal verschieden in den Farben der Beleuchtung darstellte. In diesem Blatte zeigt Chéret die Sicherheit und den Chic seiner Zeichnung in wirklich bewundernswerther Vollkommenheit, sein lebhafter Farbensinn lässt ihn mit nur vier Platten die kühnsten und doch harmonischen Wirkungen erreichen. Dieses Plakat in seinen vier verschiedenen Zuständen bietet gewissermassen einen Extract der Kunst Chéret's; man lernt ihn darin von seiner allerbesten Seite kennen, alle seine Vorzüge sehen wir hier in glänzendster Beleuchtung. Seitdem hat Chéret seiner Palette nur noch ein lichtes Grün hinzugefügt und dadurch seine Farbenharmonieen um einen neuen Reiz vermehrt. Eines der besten Beispiele dafür ist das 1895 entstandene Plakat für einen Likör Quinquina Dubonnet.



Henri de Toulouse-Lautrec



Gustave-Henri Jossot



Eugène Grasset

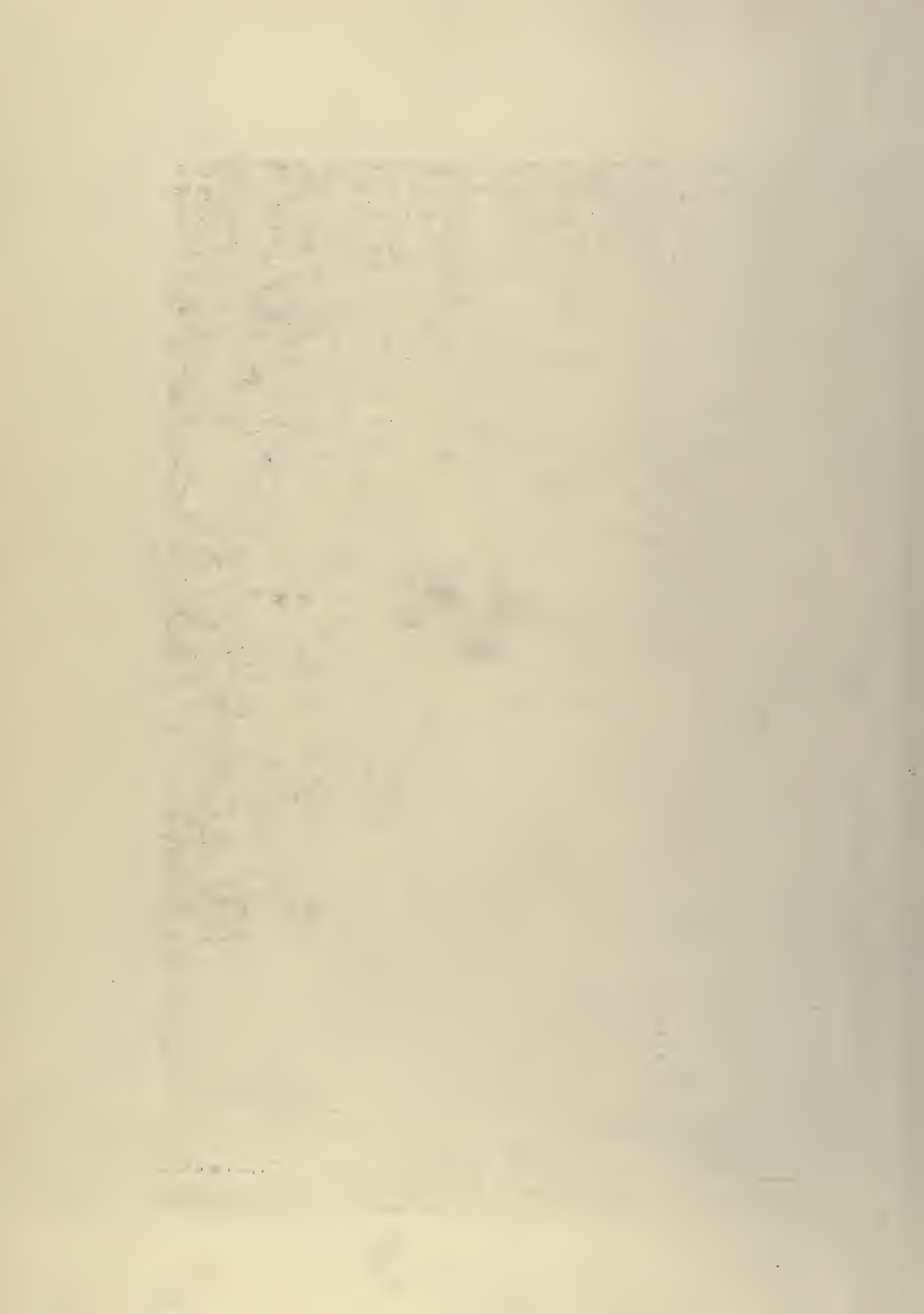


Eugène Grasset



Daniel Hernandez pinx.

Kunststudien.





J. Lomax pinx.

The Squires Song.





Emile Berchmans



Maurice Réalier-Dumas



Edouard Duyck und *Adolphe Crespin*



Hugo d'Alesi

Es erscheint nur natürlich, dass Chéret bei dem wachsenden Erfolg seiner Plakate und bei der hierdurch rege gewordenen Aufmerksamkeit auf ein von der Kunst seither fast völlig vernachlässigtes Gebiet, bald eine Anzahl Nachahmer und Concurrenten neben sich sah. Ihm selbst hat dies kaum etwas geschadet, dagegen zur weiteren Entwickelung der Plakatkunst nicht wenig beigetragen. Die Namen derjenigen Künstler, die nur in der von Chéret einmal ausgebildeten Manier weitergearbeitet haben, können in unserer kurzen Uebersicht übergangen werden, um dafür diejenigen Künstler zu charakterisiren, die ihrerseits die junge Kunst um einen besonderen Zug bereichert und damit bewiesen haben, dass es im Plakate keine unabänderlich gültige Universalmanier giebt.

Den grössten Gegensatz zu der Kunst eines Chéret bildet die von Henri de Toulouse-Lautrec. Dieser ist zweifellos der grössere Künstler von beiden, in seinen Plakaten wendet er sich nicht an das Verständniss der Massen des Volkes, seine Kunst ist mehr für die Künstler und die feinsinnigen Kunstkenner geschaffen. Man kann darüber wohl im Zweifel sein, ob seine Plakate auch wirklich für die anzupreisende Sache eine gute Reklame machen, was ja vom Standpunkte des Plakates aus betrachtet, doch die Hauptsache sein sollte. Sicher ist jedenfalls, dass seine Blätter unbedingt auffallen müssen, wenn sie auch nicht immer durch Inhalt und Art der Zeichnung sehr anziehend wirken. Anstatt des schönen und lockenden aber falschen Scheines bei Chéret zeigt er seine Gestalten häufig in grausamer Wahrheit. Das Leben der Halbwelt, die Lokale, in denen diese florirt und wo Coupletsänger und Chansonetten ihre beliebten Lieder singen, Alles dies hat Lautrec nicht etwa in einem rosigen Schein erblickt, er hat vielmehr den moralischen Muth, die Thatsachen als Künstler zu sehen, wie sie sind, und er besitzt zugleich die Frivolität, sie zu schildern, wie sie sind. Er karikirt nicht gerade seine Figuren, aber er ironisirt sie, indem er ihr Wesen mit wenigen, aber eminent charakteristischen Strichen uns in oft cynischer Weise enthüllt. In dieser Art, das Leben zu sehen, steht er zwar nicht ohne Vorgänger da; er ist sicher beeinflusst von Forain, der wieder von Degas gelernt hat und der mit seiner scharfen Charakteristik des modernen Lebens eine grosse Schaar der jüngeren französischen Künstlergeneration gelehrt hat, schärfer zu sehen und concentrirter zu zeichnen. Noch ein anderes Element lässt sich in der Kunst eines Lautrec nachweisen; es ist der Einfluss Japans. Die Einfachheit und zugleich die Feinheit der Farbengebung hat er in japanischen Farbenholzschnitten zuerst kennen gelernt und in selbständiger Weise in seiner Kunst ausgebildet. Wie er beispielsweise die dunkle Farbenfläche des Gewandes des Sängers Bryant, den er mehrfach im Plakate abgebildet hat, mit einem blassgrünen Umrissstrich umzieht und dadurch die Luftwirkung um die Erscheinungen betont, oder wie er einzelne Farbentöne in raffinirt künstlerischer Auswahl zusammenstellt, das erinnert an Eigenheiten japanischer Kunstblätter, aber ist von ihm doch ohne direkte Anlehnung angewendet. Er ist als Künstler eine so ausgesprochene Persönlichkeit, dass er alles Fremde völlig in sich verarbeitet hat, und immer durchaus eigenartig wirkt. Und darin liegt auch wieder das Geheimniss der Wirksamkeit seiner Plakate, mögen sie noch so einfach in ihrer quasi stenographischen Zeichnung erscheinen, mag er nur zarte Farbentöne mehr andeuten als ausmalen, er wirkt auch neben dem leuchtendsten Farbenplakat und weiss seine einmal gezeigten Bilder dauernd dem Gedächtnisse einzuprägen. Seine von Künstlern und Kunstkennern am meisten bewunderten Plakate sind bis jetzt le Divan Japonais und la Reine des Joies.

Während Toulouse-Lautrec auch im Plakate seine künstlerische Persönlichkeit bestimmt zum Ausdruck gebracht hat, ist es auffallend, dass zwei so bedeutende und selbständige Künstler, wie J. L. Forain und Adolphe Willette, die auf andere vielfach befruchtend eingewirkt haben, im Plakate, das bald ein Lieblingskind der Pariser Künstler wurde, nur wenig Leistungen aufzuweisen haben, in denen man ihre sonst gewohnte Handschrift wieder erkennt. Forain, der mit seiner selten scharfen Beobachtungsgabe, mit seiner beissenden Charakteristik des modernen Lebens, sowohl der grossen Welt, wie nicht minder der Demimonde, in Zeitschriften und Einzelwerken unzählige prägnante Typen geschaffen hat, verleugnet fast diese seine gerade im Plakat so wirksame Gabe. Sowohl sein Plakat für die Exposition les arts de la femme, wie das für den deuxième Salon du Cycle schildert zwar in hervorragend künstlerischer Weise einige vornehme Frauen in einigen matten reizvollen Farben und in einer Zeichnung, woran jeder Strich sitzt, doch ist dies nicht der Forain, den man aus seinen übrigen Werken kennt. Ganz seltsam aber erscheint Adolphe Willette in seinen Plakaten. Wer seine launigen, häufig von einem lyrischen Stimmungsgehalt durchwehten Scenen aus dem Leben Pierrots kennt, die er sowohl in der Auberge du Clou am Montmartre wie auch in dem Lokal du Chat noir gemalt und in unzähligen Varianten in den Tageszeitungen veröffentlicht hat, und womit er sich bei jedem Pariser bekannt und beliebt gemacht hat, der würde natürlich solche charakteristische Zeichnungen in seinen Plakaten zu sehen erwarten. Doch darin bereitet er jedem Kenner seiner Kunst Ueberraschungen. Das eine Mal in dem kleinem Plakat Elysée Montmartre, fête de nuit, scheint er in den Bahnen Chéret's zu wandeln, dann wieder in dem grossen Blatte für den Cacao van Houten, einem prächtigen mit 8 Steinen gedrucktem Bilde einer dicken, derben Holländerin vor goldgelbem Grunde, scheint er den Monumentalstil der Frescomalerei anwenden zu wollen, endlich aber offenbart er am meisten seine Eigenart in dem kleinen Plakat für die Pantomime l'Enfant prodigue. Das Blatt ist nur mit einer Farbe gedruckt, doch wirkt es überaus lebendig und zeigt die charakteristischste Scene des Stückes, wie der junge Pierrot reuig zu dem verzweifelten Vater zurückkehrt, in packender Wahrheit.

Unter dem Einflusse dieser Meister steht in Frankreich eine ganze Reihe meist jüngerer Künstler, denen das Plakat eine Anzahl der künstlerisch hervorragendsten Werke zu danken hat. Ebenso wie Willette liebt Henri Gabriel I b e l s die Welt des Pierrot zu schildern, er hat einmal in einem Plakat für den Salon des cent, eine Vereinigung jüngerer französischer Künstler, die zu jeder ihrer Ausstellungen ein neues Plakat herstellen lässt, die Figuren Harlequins, Pierrots und Colombinens mit feinem Humor und in jedem Strich lebendig geschildert: Pierrot, wie er Colombinen im Balletcostüm abmalt und Harlequin, wie er der Entstehung der Bilder zuschaut. In diesem Blatt, wie in den Plakaten zweier Sängerinnen, beschränkt sich Ibels auf das geringste Maass der Zeichnung und Modellirung und auch die Farben verwendet er spärlich und ohne besondere Leuchtkraft, aber es liegt Charakter in seinen Blättern, künstlerischer Charakter, eine Eigenschaft, die ein gutes Plakat vor allen Dingen haben muss. Dadurch wirkt auch Théophile S t e i n l e n mehr noch, als durch seine etwas lebhafteren Farben. Steinlen hat sich bekannt gemacht durch seine Zeichnungen für den Gil Blas und andere Tagesblätter, er hat auch 1894/95 fünfviertel Jahre lang das Blatt le Chambard socialiste unter dem Pseudonyme «Petitpierre» durch seine Zeichnungen unterstützt. Seine socialistischen Tendenzen erkennt man in

der impressionistischen Scene des Plakates für die Coupletsänger Mothu et Doria, worin ein Arbeiter einen vornehmen Herrn um Feuer bittet; darin ist der Contrast der beiden Stände in typischen Figuren auf's schärfste ausgedrückt. Steinlen hat ausserdem noch eine besondere Liebhaberei für Katzen, er versteht diese Thiere ungleich besser zu charakterisiren, als jemals ein Künstler es vermochte. In einem Plakat für die Separat-Ausstellung seiner Werke hat er nur mit drei Steinen eine gelbroth gescheckte und eine schwarze Katze selten lebendig wiedergegeben. Am meisten allgemeine Bewunderung erregte er aber durch sein Plakat für sterilisirte Milch, auf dem ein Kind in feuerrothem Kleide seinen Napf austrinkt, während zwei Katzen schmeichlerisch auf den Rest warten. Künstlerisch am höchsten steht jedoch sein Plakat für die Tournée des Schattentheaters du Chat noir von Rodolphe Salis, ein ungeheurer schwarzer Kater in monumentaler Stilisirung, der sich mit seiner rothen Gloriole vom gelben Grunde majestätisch abhebt. Mit zwei Farbenplatten und in einfachster flächenhafter Behandlung und mit nach japanischen Mustern hellerer Umrahmung ist hier eine der mächtigsten Plakatwirkungen erzielt worden.

In jener Kneipe du Chat noir wurde auch die Epopöe auf Napoleon in Schattenrissen von Caran d'Ache zuerst aufgeführt, einem Carikaturisten, der sich durch viele fein und geistreich pointirte Scenen des Pariser Lebens einen Namen gemacht hat Besonders aber weil er la découverte de la Russie herausgegeben hatte, erschien er auch am besten dafür geeignet, das Plakat für die Exposition Russe, die in den verlassenen Gebäuden der Weltausstellung von 1889 veranstaltet wurde, zu liefern. Ein berittener Kosak hebt sich in breiten Umrissen von den russischen drei Farben des Hintergrundes ab, dessen mittleres weisses Feld geschickt dazu benutzt wurde, eine endlose Schneefläche zu kennzeichnen, auf der in der Ferne verschwindend die Schaaren des russischen Heeres in Umrissen erscheinen. Das Bild war geeignet an die Katastrophe von 1812 zu erinnern, doch wurde dies in dem Taumel der Russenbegeisterung nicht bemerkt und konnte seiner vorzüglichen Plakatwirkung keinen Abbruch thun.

Ebenso wie Caran d'Ache hat auch der Carikaturist Felix Vallotton dem Plakat nur vorübergehend seine Thätigkeit gewidmet, doch zugleich dadurch vorbildlich gewirkt. Seine Hauptstärke liegt im Holzschnitt, er hat darin gelegentlich einige vorzügliche Momentbilder aus dem Leben geliefert, wie z. B. in seinem kleinen Plakat für die Kunsthandlung von Edmond Sagot; er liebt es seine Figuren silhouettenhaft oder nach Art der Schattenrisse zu zeichnen; eine Anzahl von holzgeschnittenen Bildnissen für die Revue blanche, halb Carikatur, halb Schattenriss, doch überaus lebendig, sind so gearbeitet; und das oben genannte Blatt zeigte, wie gut diese Manier auch für das Plakat sich eignet. In seinen Plakaten le plan commode de Paris und in dem für die Zeitschrift la critique arbeitet er ebenso nur in Schwarz und Weiss mittels des Steindrucks. Mit drei Steinen und in farbigerer Wirkung sind la Pépinière und l'art nouveau ausgeführt In letzterem ist vorzüglich das Bild dem Gegenstande der Anpreisung angepasst. Das erstere ist zwar ohne Schuld des Künstlers beim Druck etwas verdorben worden, doch konnte dies seine Wirkung nicht schmälern, besonders da die Zeichnung auf den Stein von ihm selbst ausgeführt wurde, ein seit dem Vorgehen Chéret's im Plakat unerlässliches Erforderniss. Wir sehen darauf in geschickter Trennung der Farbenmassen einige



J. W. Godward pinx.

A Flowerseller.

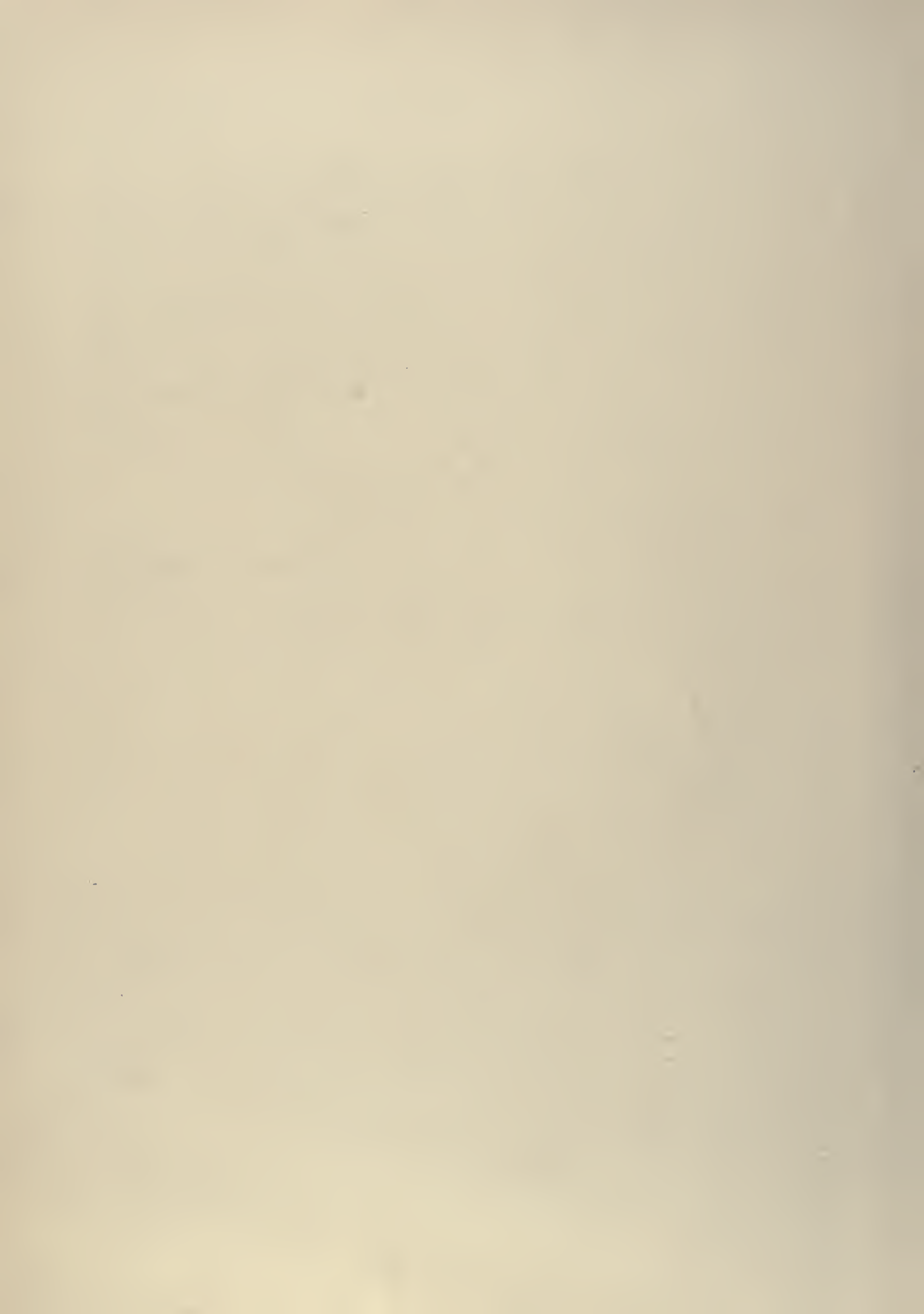




H. W. B. Davis pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im westlichen Hochland.





Armand Rassenfosse



Théo van Rysselberghe



Théo van Rysselberghe
Verlag von Dietrich & Co. in Brüssel



Privat-Livemont

Besucher des obersten Theaterranges, die in frenetischem Beifall den Erfolg eines Stückes beklatschen. So überzeugend ist selten der Erfolg geschildert worden, wenn auch die biederen Besucher des «Paradieses» nicht gerade sehr geschmeichelt wiedergegeben sind.

Noch mehr als Vallotton ist Jossot bestrebt, der Carikatur im Plakate einen Platz zu erobern, und er sucht dabei die Linien möglichst zu vereinfachen und anstatt der Modellirung nur Flächen zu geben. Beides kommt der Plakatwirkung sehr zu statten. Ausserdem aber lassen sich bei dieser technischen Vereinfachung die Vervielfältigungen ebenso gut, ja auch billiger, in Zink als in Stein herstellen. Es empfiehlt sich hierbei manchmal, die Farben nicht durch den Druck, sondern mittels der Schablone aufzutragen. In dieser Weise ist Jossots am meisten bekannt gewordenes Plakat für den Salon des cent entstanden, auf dem ein alter Akademiker in seiner offiziellen Tracht zu sehen ist, wie er zitternd sein Eintrittsgeld bezahlt. In seinen beiden Plakaten für l'Epreuve und für sein neuestes Carikaturenalbum Mince de Trognes sind Umriss und Farben mit Zinkdruck gemacht, während der Künstler in Pains d'Epices de Dijon und le Critique die Steinplatten selbst hergestellt hat.

In dieser wechselnden Technik steht er dem älteren und überaus vielseitigen Meister Eugène Grasset nahe, der sich bekanntlich in seiner gesammten Kunstrichtung von allen vorher genannten Künstlern wesentlich unterscheidet, ein Künstler, der in allen seinen Werken ein hohes dekoratives Gefühl offenbart, der nicht wie jene seine eigene persönliche Auffassung in den Vordergrund schiebt, vielmehr unter häufiger Anlehnung an andere Kunstweisen vornehm abgeklärte, stilisirte Werke zu schaffen liebt. Grasset hat dadurch der stilistischen Entwickelung der jungen Plakatkunst grosse Dienste geleistet. Er hat jene breite Umrisszeichnung eingeführt, die mit Farben ausgefüllt die Wirkung von Glasgemälden für das Plakat verwerthet zeigt, wodurch zugleich der Forderung nach Fernwirkung sehr gut genügt wird. Seine Illustrationen der Histoire des quatre fils Aymon vom Jahre 1883 legten den Grund zu seiner Berühmtheit und verschafften ihm erwünschte Gelegenheit, sich auch weiterhin im Farbendruck zu bethätigen, so u. a. für die farbige Illustration der Paris illustré und für Plakate, deren erstes die «fêtes de Paris» 1886 entstand und mit vier Steinen gedruckt wurde. Wenn Grasset in diesem Plakat in der Farbe etwa zu stumpf wirkte und zu viel Zerrissenheit zeigte und durch die Nachahmung mittelalterlicher Tracht und Schrift mehr archäologische Neigungen als Rücksicht auf Plakatwirkung erkennen liess, so wusste er beides bald darauf in der Librairie Romantique ausgezeichnet zu vereinigen und zugleich ein höchst stimmungsvolles Kunstwerk zu schaffen. Das Plakat sollte eine Serie von Künstlerbiographien der Periode von 1830—1840 ankündigen, und das Studium der Werke dieser Zeit veranlasste ihn, eine Dame in der kleidsamen Tracht der Restaurationszeit über einem Buche träumend zu zeigen, während hinten die Thürme von Nôtre dame de Paris in abendlicher Beleuchtung erscheinen. Ein so vornehmes, stimmungsvolles Werk ist selten geschaffen worden, noch seltener in einer Kunst, die damals fast ausschliesslich durch die Darbietung der Reize hochgeschürzter Damen der Halbwelt zu wirken suchte. Und darum gebührt Grasset das hohe Verdienst, gezeigt zu haben, dass auch ohne jene billigen Mittel ein wirksames Plakat geschaffen werden kann; er hat so auch inhaltlich dem Plakate neue und gute Wege für seine weitere Entwickelung gewiesen. Während Grasset in diesen mittels Steindruckes hergestellten

Plakaten noch nicht jene geschilderte Art, die an Glasmalerei erinnert, erkennen lässt, sehen wir diese dann besonders charakteristisch in drei Plakaten von ihm verwendet, nämlich Grafton Gallery, Salon des Cent und Encre Marquet, von denen die ersten beiden durch die Schablone, das letzte durch den Druck ihre Farben erhielten. In diesen Werken hat sich der Künstler stilistisch den englischen Präraphaeliten angeschlossen. Auffallend ist bei einem Meister, der ein so hohes Stilgefühl erkennen lässt, dass er Bild und Schrift nicht zu einer Gesammtwirkung zu vereinigen weiss oder sucht. Grasset hilft sich in der Regel dadurch, dass er ein in das Bild einschneidendes Feld für die Schrift vorbehält, was gelegentlich wie gerade bei der Librairie Romantique ganz unvermittelt geschieht und dadurch um so störender wirkt. Grasset's Manier wurde nur von seinem Schüler Paul Berthon in zwei Plakaten, eines für die Tänzerin Liane de Pougy, das andere für den Salon des Cent, in geschickter Weise befolgt.

Neben Grasset verdienen wegen der vornehmen stilvollen Behandlung ihrer Plakate Maurice Réalier-Dumas und Mucha gestellt zu werden. Die Frauen, die jener darzustellen liebt, sind Damen der guten Gesellschaft, die den schlanken nordfranzösischen Typus zeigen, so in Champagne Mumm, Incandescence par le gas und Paris Mode. Aber auch wo er ein Mädchen vom Lande zu zeigen hat, wie in Madères blandy bleibt seine Auffassung immer rein und vornehm. Réalier-Dumas versteht es, möglichst einfache Farben in breiten Flächen ohne Modellirung anzuwenden und er verschmäht es, durch schreiende Farbencontraste zu wirken; dadurch verschaffen sich seine Werke Geltung und Beachtung. Durch ähnliche Vorzüge hat Mucha, ein geborener Ungar, besonders mit zwei Plakaten, seinen Namen bekannt gemacht. Sein Plakat für Sarah Bernhardt in der Rolle der Gismonda im Théatre de la Renaissance hat zwar keine grosse Fernwirkung wegen seiner hellen Farbentöne und der Verwendung von Gold, auch sind für die Darstellung des reichen Gewandes etwas viel Farbenplatten — acht — nöthig gewesen, aber wohl niemals ist die berühmte Sarah fesselnder im Bilde gezeigt worden. Das Blatt ist, als Bild betrachtet, ein hohes Kunstwerk und würde jedem Raum zur Zierde gereichen. Auch ist nicht für jedes Plakat die Fernwirkung ein unbedingtes Erforderniss: wenn ein Bild auf einige Meter Entfernung den Vorübergehenden zu fesseln weiss, (und die Gismonda wirkt noch über die Breite einer Strasse hinaus), dann wird dieser sicher zu eingehender Betrachtung auch näher herantreten. Wenn dann bei genauerem Hinsehen das Bild den ersten Eindruck noch verstärkt, dann hat das Werk wohl sicher seinen Zweck erfüllt. So wird auch das Plakat Mucha's für den Salon des cent nur auf die Nähe hin wirken, weil die Farben darauf noch zarter aufgetragen sind. Diese träumend dasitzende Muse der Malerei und Dichtkunst mit ihren lang herabhängenden goldenen Locken und dem zarten Fleischton athmet den Zauber eines lyrischen Gedichtes.

Etwas mehr Fernwirkung haben die Plakate von Lucien Métivet; auch sie gehören zu den Werken, die man nicht übersehen darf, wenn man die Entwickelung des französischen Plakates in ihren Hauptzügen kennen lernen will. Die Sängerin Eugénie Buffet, als Mädchen aus dem Volke, das eine Mal im Winter auf schneebedeckter Strasse frierend daherkommend, das andere Mal im Abendscheine auf dem Montmartre in selbstvergessener Daseinsfreude ihr Lied singend, beide von einem grossen Stimmungsgehalt erfüllt, sind Plakate ersten Ranges. Wie viel Farbenplatten hierbei verwandt werden, ob das eine Mal sechs, das andre Mal vier Platten, das ist angesichts ihrer Wirkung gleich-

giltig. Die Wünsche und Mittel der Besteller sind so verschieden, wie es die künstlerischen Kräfte sind. Es genügt, dass wir heute von dem Glauben befreit sind, den die handwerklich gebildeten Lithographen verbreitet haben, als könne eine Bildwirkung nur durch eine Unmasse von Steinplatten erzeugt werden. Wenn schon es wegen der Kosten angebracht sein mag, nur wenig Farbenplatten zu verwenden, so darf dieser Umstand nicht bei Beurtheilung des künstlerischen Werthes in Betracht kommen. Wir haben Beispiele dafür, dass mit nur einer oder zwei Platten die besten Wirkungen erzielt werden, aber umgekehrt auch dafür, dass ein mit zehn und mehr Platten gedrucktes Plakat desshalb die beabsichtigte Wirkung vollkommen erreicht hat. So hat Hugo d'Alesi eine ganze Reihe vielfarbiger Plakate hergestellt, von denen eines seiner Besten le Centennaire de la lithographie eine Landschaft im Abendscheine von feinster Wirkung zeigt, während wiederum Henri Guérard mit nur zwei Farben, gelb und lila, Schiffe auf hoher See zeigt, deren landschaftlicher Reiz vollkommen ausgedrückt erscheint.

Es ist nicht leicht, allen französischen Künstlern des Plakates gerecht zu werden; gerade in Frankreich hat sich die junge Kunst am vielseitigsten entwickelt, und damit ist zugleich auch erwiesen, dass es keine einheitlich giltige Regel für das Plakat geben kann, sondern dass für seine Wirkung die Hauptsache darin zu suchen ist, dass es künstlerisch entworfen und ausgeführt werde. Wie viel Farbenplatten verwendet werden, ob lebhafte oder zarte Farben gewählt werden, ob Steindruck oder Chromotypographie, ob eine Stilübertragung stattgefunden habe, das und manches Andere kommt gegenüber dem durch künstlerische Werthe errungenen packenden Reize doch nur in zweiter Linie in Betracht. Man kann wohl sagen, dieses Plakat hat mehr Fernwirkung als jenes, doch hat sich dies zweifellos auch der Künstler selbst schon gesagt, und einen bestimmten Eindruck, der ihm vorschwebte, hat er dann doch in seiner Weise zu erreichen gesucht. Ein wesentliches Erforderniss zur Erreichung eines guten Plakates besteht darin, dass da, wo nicht auf photomechanischem Wege ein Facsimiledruck hergestellt wurde, der Künstler selbst seinen Entwurf auch ausführt; dann kann nichts von seiner gewollten Wirkung verloren gehen. Wenn aber der eine Künstler mehr Werth legt auf blendenden Farbenreiz und Schaustellung weiblicher Reize, der andere mit wenig Strichen packende Bilder des Lebens zu geben sucht, dieser wieder durch einfache breite Umrisse und Flächen, jener durch den Zauber der Stimmung sein Publikum anzulocken sucht, so können wir nur dankbar das in so mannigfacher Form gebotene Gut annehmen und uns freuen über die reiche Entwickelung, die in so kurzer Zeit die junge Kunst gefunden hat. Wenn wir aber versuchen wollen, die besten Plakate, die seither geschaffen wurden, als Vorbilder hinzustellen, so bemerken wir bald, wie weit die einzelnen technisch und stilistisch von einander abweichen, und dass die höchste Norm doch nur in ihrem künstlerischen Gehalte zu suchen ist.

Wenn dies nicht so wäre, so würde die Entwickelung der Plakatkunst in den andern Ländern nicht eine so selbständige geworden sein, als die sie sich erkennen lässt, sogar in einem Lande, dessen Künstlerschaft so enge Berührungspunkte mit der Pariser Kunst besitzt, wie Belgien. Hier haben zuerst zwei Künstler in gemeinsamer Arbeit versucht, das Plakat für die Kunst zu erobern, indem sie nach dem Beispiele Chéret's in die lithographischen Anstalten gingen und ihre Entwürfe eigenhändig

Max Gaisser pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Reisevorbereitungen.

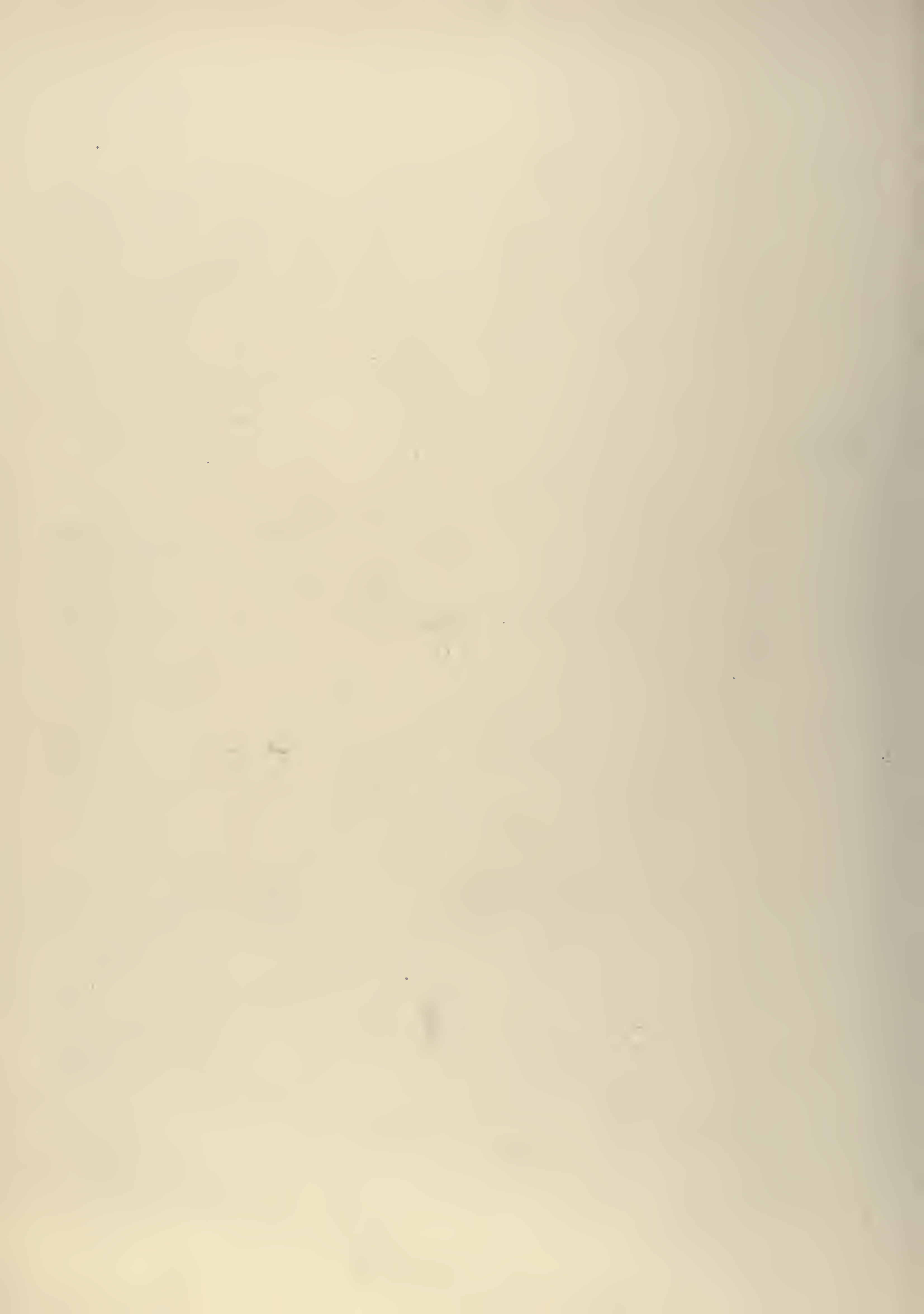
Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München





O. v. Maffei pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München.

In der Morgendämmerung.



auf die Steine übertrugen. Seit 1887 haben sie ihre Kräfte für das Plakat vereint und bis heute etwa dreissig Plakate hergestellt: Eduard Duyck und Adolphe Crespin, jener ein Bildnissmaler, dieser ein Dekorationsmaler. Sie hatten Anfangs bei jenen Anstalten viel Schwierigkeiten und manchen bösen Willen zu überwinden, jetzt sind die Lithographen froh, wenn die Künstler zu ihnen kommen. Seit kurzer Zeit haben diese für die Farbenplatten einen sehr geschickten Lithographen gewonnen, während sie aber immer noch die Umrissplatte selbst ausführen. In der Regel sind bei ihren Plakaten fünf Farben angewandt worden. Wenn sie auch in der Technik von anderen gelernt haben, so ist doch ihre Kunst völlig selbständig, und man muss darüber staunen, dass zwei Künstler in gemeinsamer Arbeit Werke hergestellt haben, an denen der Antheil des Einen nicht von dem des Andern getrennt werden kann. Sie gehen auf grosse monumentale Wirkung aus und haben dies am besten in den fêtes gymnastiques de Bruxelles und in den fêtes de Mons erreicht. Das eine Mal sehen wir einen Turner fast in Lebensgrösse uns entgegeneilen, das andere Mal von der Seite einen Soldaten der Garde Civique zu Pferde in der seit Horace Vernet bekannten Stellung des Pferdes, beides prächtige, geschlossene Erscheinungen; in beiden Plakaten ist unten im Hintergrunde ein Schattenbild von Brüssel, bezw. Mons gegeben. Crespin hat noch allein seither vier Plakate ausgeführt; von diesen ist das für den Architekten Paul Hankar das vorzüglichste, vornehm in der Wahl der Farben, obwohl nur klein doch als Plakat durch die flächenhafte Farbengebung behandelt, vollendet in der Composition und in der ornamentalen Verwerthung von Geräthen der Architektur.



Henri Meunier

Nicht minder wie jene sucht auch Emile Berchmans zu Liège eine starke Monumentalität in seinen Plakaten auszudrücken, um dadurch der «Mauerkunst» gerecht zu werden, wie überhaupt die belgischen Plakatkünstler sich durch einen Zug zum Monumentalen auszeichnen. Er umgibt seine Figuren mit sehr breiten, manchmal doppelten Umrisslinien, er vereinfacht die Farben so weit wie möglich, benützt desshalb auch gelegentlich den Papierton als Farbe; im Anbringen der Schrift ist

er aber oft noch nicht frei genug, mag er sie auf einem Bandstreifen quer über das Bild legen oder auf ein besonderes Feld einordnen. Seine charakteristischsten Leistungen sind Vol de Bijoux, l'art indépendant, Art Charité Légia, Salon de 1896 und Sunlight Savon.

In derselben Stadt Liège leben noch zwei andere Künstler, die zugleich mit Berchmans der Plakatkunst sich gewidmet haben und die gleichermassen darauf bedacht sind, dem Plakate einen einfachen und ins Grosse gehenden Charakter zu geben. Von ihnen steht stilistisch Auguste Donnay jenem am nächsten. Eins seiner ersten Plakate l'exposition d'architecture et d'art decoratif entstand 1890, es ist nur in schwarzer Farbe gedruckt und zeigt in mächtigen breiten Strichen das Brustbild einer Aegypterin, die auf dem Kopf einen Henkelkrug trägt und in der erhobenen Linken eine Blume hält. Auf den später entstandenen Plakaten macht er die Umrisse noch breiter und in anderer Farbe als die Figur oder deren Gewand, er weiss dadurch das Bild deutlich vom Grunde abzuheben und ihm eine grosse Fernwirkung zu sichern; so in dem Plakat für die Jahresausstellungen des Cercle des beaux-arts de Liège und in dem Concours international de chant d'ensemble von 1895. Armand Rassenfosse sucht dagegen nicht mit den gleichen Mitteln eine monumentale Wirkung, aber er weiss doch sehr gut, worauf es bei einem Plakat ankommt. Als Radirer ein Nachfolger von Félicien Rops, zeigt er uns als Plakatkünstler, dessen wohl bewusst, was er auf der Strasse zeigen darf, weniger intim beobachtete Scenen aus dem Leben der Frauen. Immerhin könnte sein Plakat «huile russe» mit der jungen Dame in leichtem Negligée, die ihre Stiefel auffrischt, der Action morale Anlass zu Bedenken geben. Vielleicht auch noch seine Piérette, die in voller Figur ihre plastischen Formen zeigt, und die als Blancoplakat für Lütticher Maskenbälle entstanden ist. Dagegen sind seine kleineren Innenplakate Grande brasserie van Velsen et Bock-Champagne ganz ohne Einwand, sie zeigen das eine Mal eine Dame, die ein Glas Bier austrinkt, das andere Mal eine solche, die eine moussirende Bierflasche in besonders charakteristischer Haltung öffnet. Der Künstler liebt in allen seinen Plakaten helle, lichte Töne und wirkt durch die sichere Zeichnung und feine Beobachtung. Aber von allen belgischen Künstlern, die eine weibliche Erscheinung in dem pikanten Reize ihres Wesens im Plakate gezeigt haben, hat doch Théo van Rysselberghe in seinem Plakat der «libre Esthétique» in Brüssel das Vornehmste geliefert. Diese Dame in ihrem krausen rothen Haarschmuck, die auf gemusterten blauen Kissen in einem bordeauxrothen Gewande mit weitem Halsausschnitte vom Rücken gesehen dasitzt und ein Album betrachtet, hat einen ähnlichen Zauber wie Grasset's Librairie romantique und gehört zu den künstlerisch reifsten aller seither entstandenen Plakate. Sein Plakat für die diesjährige Ausstellung der libre Esthétique, zwei Damen, die eine Statuette betrachten, zeichnet sich wiederum durch eine seltene Vornehmheit in der Wahl der Farben vor den meisten anderen Plakaten aus.

Aus der Reihe der übrigen belgischen Plakatkünstler, die fast alle Anspruch auf Beachtung erheben können, seien nur noch zwei hervorgehoben, die auch schon eine grössere Anzahl solcher Werke vollendet haben: Privat-Livemont und Henri Meunier. Jener, Professor an der Kunstgewerbeschule zu Schaerbeck-Brüssel, ist lediglich Dekorationsmaler und hat seine in Brüssel erlangte Ausbildung während eines achtjährigen Aufenthalts in Paris vollenden können. Er hat sich erst seit kaum zwei Jahren dem Plakat zugewendet und schon ein Dutzend solcher Werke geliefert, von denen le Cercle artistique de Schaerbeck, l'Absinthe Robette, la Réforme und Bec Auer als die künstlerisch vollendetsten



The brothers Beggarstaff (J. Pryde und W. N. P. Nicholson)

zu nennen sind. Besonders l'Absinthe Robette mit seinem vollkommen schönen, durch einen Schleier nicht verhüllten leicht modellirten Frauenkörper und den stilisirten Haaren, dem absinthfarbigen Hintergrund und mit dessen ornamental behandelten aufsteigenden Dämpfen entspricht sowohl in der Wahl des Motivs als in seinen vornehmen und doch wirksamen künstlerischen Eigenschaften allen Anforderungen, die an ein gutes Plakat gestellt werden können.

Auch der noch junge Henri Meunier hat schon eine Anzahl der bestgelungenen Plakate aufzuweisen, obwohl er mehr nach dem Ruhm strebt, als Maler unter den Symbolisten sich einen Namen zu schaffen. Er legt unter den belgischen Plakatkünstlern am meisten Werth darauf, die Farben in breiten Flächen zusammenzuhalten und er verzichtet auch in kleineren Innenplakaten auf jede Modellirung. Desto reiner tritt Umriss und Zeichnung hervor und umso besser kann er seine stets mit feinstem Verständniss ausgewählten wenigen Farben zur Geltung bringen. Ja noch mehr, er weiss damit auch Stimmung hervorzurufen, wie sein Casino de Blankenberghe und die Concerts Ysaye erkennen lassen. Die beiden sind übrigens auf Zink und nicht auf Stein vom Künstler gezeichnet. Der Unterschied in der Wirkung beider Verfahren ist wohl nur ein geringer, doch ist im Steindruck jedenfalls eine grössere Schärfe und Klarheit zu erlangen. Ein ganz entzückendes kleines Blatt hat er für das Ausstattungsgeschäft Gonthier-Meysmans angefertigt. Der Einfluss japanischer Kunst ist darauf zwar unverkennbar, aber doch nur in Bezug auf die angewandte Technik des Flächendrucks, deren Raffinements aber gerade im Plakate, wo mit geringen Mitteln etwas gesagt sein will, selbst im kleinen Innenplakate, sehr gut am Platze sind.

Wie sehr in den Ländern, in denen die Reklame sich zu einer Macht emporgeschwungen hatte, Alles auf die Erzeugung des modernen künstlerischen Plakates hindrängte, das lehrt das Beispiel Englands und Amerikas. Gleichzeitig mit dem Entstehen der besseren Werke Chéret's wurden dort ebenfalls Versuche gemacht, der Reklame durch die Hand des Künstlers neue Impulse zu geben. Und es war dort hohe Zeit dazu. Denn eine Unmasse grosser und geschmackloser Plakate hatte schon allenthalben Anstoss hervorgerufen und wirkte eher abschreckend als anziehend und



Will H. Bradley

empfehlend. In England war Fred Walker der Erste, der gegen Ende des Jahres 1870 das Vorurtheil der Künstler gegen eine Vereinigung von Kunst und Reklame zu durchbrechen suchte und der in ausgesprochener Absicht mit seinem Plakat «the woman in withe» das Gebiet der Reklame für die Kunst zu erobern unternahm. Wenn dieses Plakat auch nur in schwarz auf weiss gedruckt ist und nur durch diese zwei Farben wirkt, so beweist es doch, dass sein Schöpfer genügend erkannt hatte, wie er durch grosse Gegensätze, durch Beschränkung des Bildinhaltes auf nur eine Figur und durch die in dem Bilde selbst begründete Wirkung reformatorisch vorgehen könne. Hubert Herkomer folgte dann mit seinem grossen figurenreichen Bilde für das Magazine of art, einer conventionellen klassischen Scene, die immerhin damals als Plakat allgemein auffiel. Erst zwölf Jahre später schuf er in seinem grossen Blatte «Black and white» ein Werk, das schon mehr Plakatstil hatte, das aber künstlerisch roh wirkt. Ebenso hat der vielseitige Walter Crane schon frühzeitig mehrfach Plakate entworfen, ohne indessen mehr damit zu erreichen, als das Interesse der Künstler immer mehr jenem Gebiete zuzuwenden. Die Mehrzahl dieser und der durch Anlehnung an sie entstandenen Plakate blieb auf die Gegensätze von schwarz und weiss beschränkt; vielfach wurde der Holzschnitt hierzu in Verwendung gebracht. Da kamen grosse amerikanische Theaterplakate nach London, die zwar nicht künstlerische Leistungen genannt werden konnten, die aber durch Verwendung des Steindrucks und der Farbe kennen lehrten, dass hierdurch eine ungleich grössere dekorative Wirkung erzielt werden könne. Man suchte sich dies sofort in England zu Nutze zu machen, aber man verfiel in den Fehler, dass man zunächst nur Gemälde von Künstlern in farbigem Steindruck reproducirte, so gut oder so schlecht es gehen wollte, und dass man diese Nachbildungen als Plakate auf die Strassen hing. Diese wenig packenden Bilder mit ihrer sauberen Ausführung blieben ohne die erhoffte Wirkung, wenn auch einzelne von ihnen, schon wegen des berühmten Künstlernamens, der mit ihnen verknüpft war, und durch ihre massenhafte Verbreitung, wie Sir John Millais' Seifenplakat allgemein bekannt wurden. Nachdem so auf verschiedenen Wegen versucht worden war, dem Plakate durch die Kunst neue Impulse zu geben, lernte man in London durch Plakate von Nachfolgern Chéret's, Jean van Beers und Paléoloque dessen packende Zeichnung und einfache Technik kennen, und nun gelang es ziemlich gleichzeitig drei englischen Künstlern, mit glücklichem Wurfe das Ziel zu treffen. Diese waren Dudley Hardy, Aubrey Beardsley und Maurice Greiffenhagen. Dass sie sich hierbei in Hinsicht auf Technik und Composition die Erfahrungen zu Nutze gemacht, die sie aus dem Studium der Chéret'schen Plakate schöpfen konnten, wird ihnen niemals verargt werden. Die erste im Oktober 1894 von der Firma Bella in London



Will H. Bradley



H. Lossow pinx.

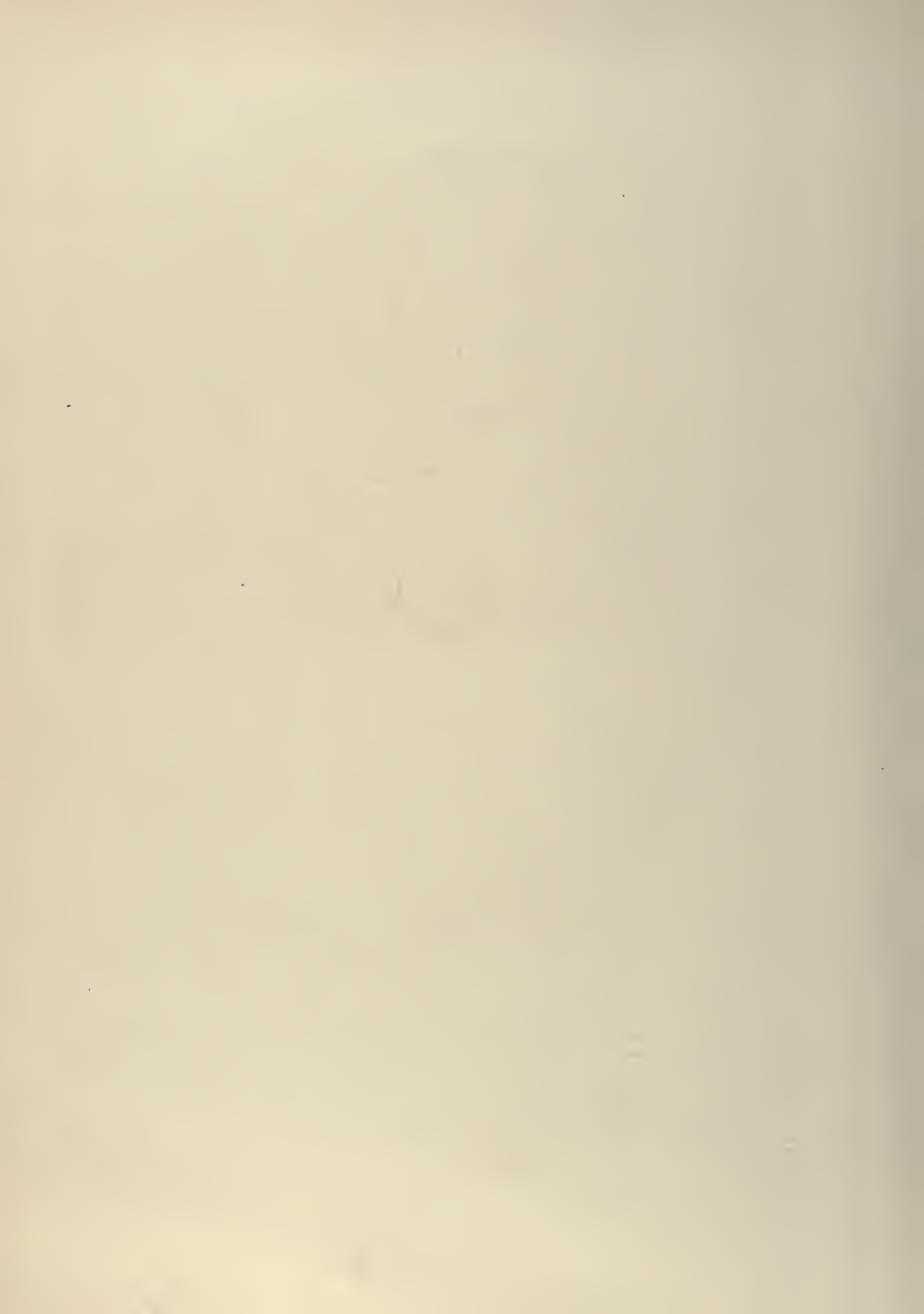
Uebermuth.





A. H. Schram pinx.

Vor dem Feste.



veranstaltete Ausstellung künstlerischer Plakate hat sicher auch sowohl auf diese wie auf andere Künstler, die sich bald darauf dem Plakate zuwandten, einigen Einfluss ausgeübt. Seit drei Jahren haben jetzt auch die Engländer ein modernes und von englischem Geiste erfülltes Plakat.



Louis J. Rhead

Dudley Hardy ist zwar gerade in seinen besten Werken noch abhängig von französischem Geiste, seine verschiedenen Gaiety Girls sind kein englisches Vollblut, sie scheinen importirte Französinnen zu sein. Trotzdem hat er auch in diesen Werken für die Entwickelung der Technik im Plakate einen nicht unwichtigen Schritt vorwärts gethan. Ob er darin der erste gewesen ist, kann wohl kaum ermittelt werden; war er es nicht, so ist doch sein Tric durch die beiden Girls auf rothem Grunde allgemein bekannt geworden. Er hat hierbei nur zwei Platten verwendet. Die eine für die schwarzen Umrisse und Striche, die andere für die rothen Flächen des Hintergrundes; die Fleischfarbe ist durch Punktiren in Roth ausgedrückt. Aber die ganze Figur in ihrem weissen Gewande ist lediglich durch das Weiss des Papieres ausgespart worden. Wir haben also gewissermassen ein negatives Verfahren vor uns, eine Figur aus dem Bilde herauszuheben, indem der Papierton als Farbe dafür verwandt wurde. Bei der Beschränkung auf nur zwei Platten und bei dem weisen Zusammenhalten der Farben in Massen erhält das Bild eine leuchtende Silhouette und dadurch eine nicht unbeträchtliche Fernwirkung. Da nun ausserdem sehr häufig die Plakate gerade umgekehrt das weisse Papier als Grundfläche zeigen, so ergab sich durch diesen bis dahin ungewohnten Gegensatz der Farben eine ungemein packende Wirkung, die noch dadurch gesteigert wurde, dass dasselbe Plakat in soundsoviel Exemplaren neben einander geklebt erschien. Dudley Hardy hat sich in keinem seiner übrigen, ziemlich zahlreichen Plakate wieder auf die Höhe dieser beiden gleichartigen Blätter emporgeschwungen. Im Gegentheil zeigt er auf Vielen ein Verlassen des hohen künstlerischen Niveaus und ein rein gewerbliches Produciren. Hätte er weniger im Plakate gearbeitet, so stünde sein Ruhm heute höher.

Anders steht es mit den genannten beiden anderen Künstlern, die nur vereinzelt Plakate gemacht haben. Von Greiffenhagen ist nur sein Pall Mall Budget bekannt geworden, eine sitzende Dame in rothem Gewande mit rothem Sonnenschirm, eine ächt englische Erscheinung. Darin ist Alles als Fläche behandelt und der Kopf der Dame wiederum aus dem weissen Papier ausgespart; eine Modellirung ist nur um die Taille mehr angedeutet wie ausgeführt; die Farbe des Haares ist durch Mischung von roth und gelb erzeugt, die Umrisse sind nicht besonders durch Linien markirt, so dass die Figur wie eine Silhouette wirkt. Aber gerade diese Technik, die mit den einfachsten Mitteln arbeitet, hat sich im Plakat als ganz besonders wirksam erwiesen, und ist besonders in England angewandt und weiter ausgebildet worden. Wir bemerken auch bei Aubrey Beardsley dasselbe Verfahren, doch liegt dessen Bedeutung mehr noch in dem excentrischen, durch japanische und frühitalienische Einflüsse und durch seinen Hang zur geistreichen Carrikatur bedingten Charakter seiner Plakate. Sein bestes Werk bleibt sein Plakat für das Avenue-Theater, wenn es auch in der Zeichnung nicht besonders glücklich ist. Diese geheimnissvolle Frau in ihrem sternenbedeckten Gewande, die den vor ihr hängenden Sternenschleier leise emporhebt, ist eine symbolische Andeutung des Inhalts der Stücke, die von jungen Dichtern modernster Richtung aufgeführt werden sollten. Beardsley ist häufig nachgeahmt worden, ein bester Beweis für die Wirkung seiner Werke.

Neben ihm und den genannten Plakatkünstlern haben den specifisch englischen Plakatstil bis zur äussersten Consequenz die «Brüder Beggarstaff» (Pryde und Nicholson) ausgebildet. Gerade in London mit seinen grossen Entfernungen und seiner oft trüben Athmosphäre hat deren Art die vollste Berechtigung. Sie lieben riesengrosse Formate mit überlebensgrossen Figuren, die sich noch weithin Geltung verschaffen sollen; wenn irgendwo die Rücksicht auf Fernwirkung im Plakate bestimmenden Einfluss hatte, so ist sie gerade bei ihnen in erster Linie in Betracht gekommen. Sie verzichten fast auf alle Einzelheiten ihrer Figuren, lediglich deren Silhouette soll Eindruck machen. Roth oder gelb in breitesten Flächen wird von ihnen bevorzugt, diese Farben leuchten auf grösste Entfernungen hin. Einmal kleben sie zur Erhöhung der Leuchtkraft der rothen Farbe ein Stück grünes Papier in das rothe Feld! Und wie verstehen sie es, ihre Figuren in Haltung und Stellung scharf herauszuheben unter absichtlicher Beschränkung auf das allermindeste Maass von Zeichnung. Ihr Towerwächter für Harper's Magazin ist darin auch von ihnen nicht übertroffen werden. Auf diesem Wege scheint die Plakatkunst in England eine weitere Entwickelung nicht mehr nehmen zu können — sunt certi denique fines.

Wenn bei einigen englischen Künstlern der Einfluss Chéret's nachzuweisen war, so ist dies bei den amerikanischen Plakatkünstlern nirgends zu bemerken. Englische Einflüsse sind allerdings nachweisbar, am meisten bei den beiden bedeutendsten amerikanischen Plakatkünstlern Will Bradley und und Louis Rhead. Dieser ist vielseitiger, jener origineller, dieser hat die Praeraphaeliten eingehend studirt, jener ist von Aubrey Beardsley's Kunstweise nicht unberührt geblieben. In Amerika steht die neue Bewegung in engem Zusammenhange mit dem Zeitungswesen und den litterarischen Monatsblättern. Bradley gibt jetzt selbst eines der originellsten litterarisch-künstlerischen Blätter heraus: Bradley his book. Er hat fast ausschliesslich nur Blätter kleinen Formates für Schaufenster und Innenräume hergestellt. Er offenbart sich darin als eigenartigster Ornamentiker; seine Freude an der bewegten Linie veranlasst ihn, Alles zu stilisiren, selbst die menschlichen Figuren müssen es sich gefallen lassen, nach

seinem rythmischen Gefühl umgemodelt zu werden. Man hat ihm vorgeworfen, dass er damit seine Schwäche zu verbergen suche, dass er die menschliche Figur nicht zu zeichnen vermöge. Es scheint aber doch, dass ein Künstler, der wie er eine so seltene zeichnerische Virtuosität bekundet, wenn er nur wollte, spielend leicht auch correkt eine Figur zeichnen könnte. Es liegt ein eigenthümlich liebenswürdiger Zauber in seinen Bildern, der manchmal an den Duft frühitalienischer Gemälde erinnert, wie in den Ankündigungen des Chap book «when hearts are trumps» und in dem Liebespaar unter Bäumen. Dann wieder erinnert er bei gleicher lyrischer Stimmung an japanische Vorbilder, wie in der Dame in Blau und Violett unter winterlichen Bäumen. Die einsame Dame im Walde ist übrigens ein unzählige Male variirtes Motiv amerikanischer Plakatkünstler. In seinen Anzeigen für the Inland printer und in ähnlichen kleinen Blättern, die auch als Umschläge entstanden sind, hebt er gerne eine oder mehr Figuren in glatter Fläche von einem mit unzähligen kleinen Ornamenten erfüllten Grunde ab. Trotz dieser ausgesprochenen Lust am Ornamentiren haben alle seine Blätter doch die Flächenbehandlung des Plakatstils: er verzichtet auf Modellirung und betont die Fläche, auch wo sie tapetenartig mit Ornament bedeckt ist. Dabei ist er oft aber reizvoll in der Farbe und hat durch Uebereinanderdruck gezeigt, wie man mit wenig Platten mehr Farben erzielen kann. Darin ist er nicht ohne Nachahmung geblieben.

Louis Rhead hat eben so selbständig wie Bradley die fremden Einflüsse in sich verarbeitet. Er hat zwar ein weniger feines Farbengefühl, er sucht skrupellos neue Wirkungen auf und er weiss allen seinen Blättern ebenso wie Bradley seinen persönlichen Charakter zu geben, auch da, wo er in der Art der Praeraphaeliten zu zeichnen liebt und wo er die Welt der Götter und Genien dem Plakate dienstbar macht. Ein solches von idealen Erscheinungen erfülltes Bild muss in dem amerikanischen Strassenleben doch auch seinen Zauber ausgeübt haben, denn Louis Rhead ist einer der beliebtesten amerikanischen Plakatkünstler, der sich fast ausschliesslich jetzt diesem kaum entdeckten Kunstzweige zugewandt hat. Und er arbeitet in ziemlich grossem Formate scheinbar am liebsten, während wir künstlerische Plakate aus Amerika von anderen Künstlern meist nur in kleinerem Formate kennen gelernt haben. Er hat in seiner Kenntniss und Beherrschung fremder Stilweisen einige Verwandtschaft mit dem Franzosen Grasset. Doch sucht er auch neue Pfade zu wandeln und hat besonders in der Technik seiner Plakate kühne Neuerungen angestrebt. Er versteht es vorzüglich, durch breite farbige Umrisse seine Figuren vom Grunde abzuheben, er zeichnet in grossen, festen Zügen, er liebt den Flächendruck und vermeidet die Modellirung. Seine Bilder zeigen häufig eine Umrahmung und für die Schrift liebt er ein besonderes Feld im Bilde oder neben diesem frei zu lassen. Doch hat er auch wieder öfter die Schrift und das Bild zu vereinigen verstanden. Wenn seine Farben auch meist unseren Augen bunt und schreiend erscheinen mögen und wenn er es liebt, ungewöhnliche Farbenzusammenstellungen zu suchen, so mag dafür der Zweck des Plakates, in dem hastenden amerikanischen Strassenleben aufzufallen, ausschlaggebend gewesen sein. Louis Rhead ist ein sehr produktiver Plakatkünstler; als Beispiel seiner archaisirenden Werke sei das grosse Plakat für The Journal genannt, auf dem vor der strahlenden Sonne im olympischen Wagen mit einem Schimmelzweigespann ein antiker Wettfahrer uns auf Wolken entgegengesprengt kommt, zu beiden Seiten von Victorien begleitet und die Pferde von einem kleinen Genius mit Strahlennimbus geleitet. Das Blatt hat eine packende Wirkung, wie selten ein anderes es erreichen kann. Das Plakat für Cassel's Magazin in London, in riesengrossem



Will Carqueville

Formate, sei als Beispiel für die Art, wie Rhead ideale Frauengestalten in einer Phantasielandschaft erscheinen lässt, in reichen, prunkenden Gewändern, die Umrisse und Falten in lebhaften bunten Farben hervorgehoben und die Landschaft primitiv gezeichnet und in Phantasiefarben ausgeführt, die trotz ihrer ungewohnten Zusammenstellung oder auch gerade durch sie einen ungewöhnlichen Zauber ausübt. Dabei versteht er es nicht minder, Gestalten aus dem heutigen Leben und den Eindruck einer wirklich vorhandenen Landschaft im Plakate auszusprechen. Das beweist sein Plakat für die Zeitschrift The Sun mit einer schlittschuhlaufenden jungen Dame, und sein Plakat Winter Clothing, in dem uns in violettem Mantel ein junger Modeherr in winterlicher Landschaft entgegenkommt, während ein junges Paar in das Bild hineingeht. Die Hauptfigur ist mit weissen Umrissen herausgehoben, ihr violetter Mantel, die braune Mantille der Dame hinten, der schwere graue Schneehimmel bilden eigenthümliche wirksame Farbenklänge.

Die Behandlung des Landschaftsbildes im Plakatstil ist überhaupt eine Stärke der Amerikaner, die sie scheinbar selbständig ausgebildet haben, wenn auch einzelne gute Beispiele dafür bei den Franzosen und Engländern und mehr noch bei den Belgiern nachzuweisen sind. Schon in dem Werk des Bradley finden sich hierfür mehrere Beispiele, ebenso in dem Werke der als Plakatkünstler neben den genannten beiden am meisten in Amerika bekannten Künstlern William Carqueville und Edward Penfield. Nicht als ob sie die Landschaft vor dem Figuralen mehr betonten, sie haben eben auch für diese die plakatmässige Behandlung gefunden. Doch lassen auch einzelne Plakatkünstler nur das Landschaftsbild als solches wirken, und man muss anerkennen, dass sie darin Epochemachendes geleistet haben, besonders wenn man die Plakate in Erinnerung hat, die auf Bahnhöfen von beliebten Touristengegenden in Deutschland und Frankreich in Gebrauch sind, auf denen mit vielen Steinplatten mehrere Ausschnitte von Landschaftsbildern neben oder übereinander gezeigt werden und wodurch doch kein fesselnder Eindruck erzielt wird, selbst wenn ein Hugo d'Alesi sich daran erprobt hat; ja auch wenn man an die Plakate der Schifffahrtsgesellschaften sich



Louis J. Rhead

N. Cipriani pinx.

Der Besuch des Cardinals.





M. Wunsch pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Idylle im Grünen.



erinnert, auf denen zwar nur ein Bild meistens gegeben wird, dieses aber mit vielen Platten und so deutlich und nüchtern wie möglich. Demgegenüber muss doppelt gerühmt werden, wenn z. B. ein Künstler wie Arthur W. Dow in seinem Plakat the modern art es verstanden hat, mit wenig Platten sogar einen Stimmungseindruck festzuhalten, oder wenn Lincoln mit zwei Farben ein Schiff auf hoher See zeigt, und das Spiel der Wellen nicht minder anschaulich zu schildern weiss, als die windgeblähten Segel, oder wenn Emerson für die Julinummer des Atlantic eine Seeschlacht vorführt, in stahlblauer Farbe auf braungelbem Papier, und wenn Woodbury für die Julinummer des Century in drei Farben uns ein Feuerwerk in einer Sommerlandschaft zeigt, mit zahlreichen Zuschauern am Ufer eines Wassers. Das sind kühne und wohlgelungene Versuche der Plakatkunst, alle Gebiete des Darstellbaren zu erschliessen, die uns hohe Achtung abgewinnen müssen. Es gibt eine ganze Anzahl amerikanischer Plakate, die eine grosse technische Sicherheit erkennen lassen, obwohl von ihren Urhebern nur einige wenige solcher Werke bekannt geworden sind.



Edward Penfield

Bei Künstlern wie Carqueville und Penfield, die fortwährend darin in Uebung bleiben, ist dies ja weniger erstaunlich. Beide haben ihre ausgesprochene Manier, ohne desshalb manierirt oder einseitig zu erscheinen, und wenn sie darin auch von einander verschieden sind, so stimmen sie doch in der Wahl ihrer Motive ziemlich überein. Jener hat am meisten für Lippincotts Monatshefte, dieser für Harpers Magazine Plakate geliefert. Es sind dies kleinere Schaufensterplakate, die für jede Monatsnummer ein anderes Bild aufweisen. Hierzu wählen beide Künstler möglichst einfache Scenen aus dem Leben, die jedem leicht verständlich sind. Weder werden darin sociale Probleme angeschlagen, noch wird das Treiben der Halbwelt geschildert, noch auch sind besonders geistreiche oder witzige Pointen in den Bildern ausgesprochen. Es sind einfache Existenzbilder, die uns die Gewohnheiten des wohlsituirten Bürgerstandes zu jeder Jahreszeit, manchmal mit einem leisen Anflug von Humor vor Augen führen. Da sehen wir von Penfield im Januar ein junges Paar in Unterhaltung, im Februar ein solches Paar, das in der Dämmerung vom Schlittschuhlaufen heimkehrt, im März eine Dame neben einem Hasen, der das Buch vom Winde fortgeweht wird. Dann wird im April wieder ein Paar auf der Strasse vorgeführt, im Mai eine Dame mit ihrem Hefte auf der Wiese in der Nähe einer Schafheerde, im Juni eine Dame im Schaukelstuhl u. s. w. Carqueville wiederum zeigt im Juli eine Dame, die vor einem plötzlich explodirten Feuerwerkskörper erschreckt ihr Buch fallen lässt, während ein böser Junge froh über den gelungenen Streich davonläuft. Im August zündet ein Herr in leichtem Sommerkostüm seine kurze Pfeife an, im September winkt eine junge Dame vom Schiffe in die Ferne. Der Oktober zeigt eine

Dame unter fallenden Blättern bei ihrer Lektüre, im November weckt eine Dame einen Truthahn und im Dezember geht ein Herr mit seinem Heft in der Tasche im Schnee spazieren. Anspruchsloser kann kaum der Inhalt dieser Schaufensterplakate gewählt werden, diese gesuchte Einfachheit ist ein Zug amerikanischen Wesens. Die Figuren sprechen nicht zum Beschauer, sie suchen ihn nicht zu packen und zu fesseln, sie existiren für sich. Nur in der Beschränkung auf eine oder zwei Figuren zeigt sich die Rücksicht auf die im Plakat erstrebte Wirkung, im Uebrigen ist das Was der Darstellung gleichgiltig, aber das Wie macht ihren Werth für das Plakat aus. Hierbei ist die nothwendige Schnelligkeit und die Billigkeit der Herstellung massgebend gewesen, es werden darum nicht mehr Platten verwendet, als zur farbigen Wirkung unbedingt nothwendig sind. Darum wird auch auf Modellirung und Charakterisirung der feineren Uebergänge verzichtet. Wo der Papierton weiss ist, wird er als Farbe mitverwendet, das eine Mal für das Gesicht, das andere Mal für das Gewand, ein drittes Mal für den Schnee u. s. f., ist der Papierton farbig, dann dient er häufig als Hintergrund oder als Farbe des Gewandes. Der wesentlichste Unterschied zwischen den Plakaten beider Künstler liegt in der Technik. Carqueville liebt glatte Farbenflächen in reinen kräftigen Tönen, die Umrisse seiner Figuren sind oft hellblau, es kommt ihm auch nicht darauf an, ob die Farben der Gewänder oder der Haare denen der Natur entsprechen. Penfield dagegen sucht die Halbtöne wiederzugeben, die die modernen englischen Stoffe aufweisen, er wählt häufig schon ein getöntes Papier, oder er benützt die Maschine, um eine Farbe zu brechen oder durch Mischung zweier Farben eine neue zu erreichen. So sind seine Plakate zwar nicht farbiger, aber tonreicher als die Carqueville's, und sie beweisen, dass ihr Urheber einen feiner entwickelten Farbensinn hat als jener. Jene wirken vielleicht mehr auf den ersten Blick, diese fesseln mehr bei längerer Betrachtung. Beide Werke machen mehr wie die Werke von Rhead und Bradley den Eindruck des unmittelbar festgehaltenen ersten Entwurfes, sie sind übrigens in Amerika nachgeahmt worden, wobei ein besonderes Geschick J. J. Gould jr. bewährt hat.

Neben jenen hervorragendsten Meistern des künstlerischen Plakates in Amerika gibt es noch eine grosse Anzahl von Künstlern, die in ihren Werken eine sehr beachtenswerthe Befähigung für die Plakatkunst bekunden. Da ist Ethel Reed, deren Miss Träumerei, eine Dame am Clavier hinter Chrysanthemumblüthen, in der Technik des Flächendrucks ganz von Japan abhängt, während A Virginia Cousin in unabhängiger, sehr origineller Weise den unmittelbaren Eindruck einer mit Tusche gemachten Bildnissskizze auf dunkelrothem Papier wiedergibt. Dann sei Mme. Blanche Mc. Manus erwähnt, deren wirkungsvollstes Plakat the true mother goose über der schwarzen Silhouette einer Stadt vor gelbem Himmel eine Schaar schwarzer und weisser Gänse im Fluge zeigt, von denen die weissen aus dem Papier ausgespart sind. Ferner ist Joseph Leyendecker zu nennen, der in der Concurrenz für das Journal the Century den ersten Preis davontrug mit seiner in ein antikes Gewand gehüllten Jungfrau, die vor einem Hintergrund von rothen Kornrosen im emporgehaltenen Bausch des Gewandes Rosen darbietet. Das Plakat ist auf Aluminiumplatten, nicht auf Steinplatten gezeichnet und unterscheidet sich in nichts von der Wirkung eines Steindruckes. Die ungemein leichten und dünnen Aluminiumplatten lassen sich ebenso behandeln wie die Steinplatten und haben den grossen Vorzug vor jenen voraus, dass sie viel bequemer sowohl für den Zeichner wie für den Drucker zu handhaben und zu transportiren sind und dass sie nur sehr wenig Platz zur Aufbewahrung beanspruchen. Es scheint,

dass das Aluminium bestimmt ist, gerade zu einer Zeit den Steindruck zu verdrängen, wo dieser ein ergiebiges Feld zur Bethätigung des Künstlers geboten hatte. Auch in Deutschland ist hierzu schon der Anfang gemacht, indem eine Mainzer Firma zuerst sich Aluminiumplatten angeschafft hat, auf denen schon der Frankfurter Meister Hans Thoma sowie der Holländer Storm van's Gravesande, der jetzt in Wiesbaden lebt, gut gelungene Drucke hergestellt haben. Es liegt nur an den hohen Kosten, dass unsere grossen Steindruckereien, die natürlich einen reichen Vorrath von Steinplatten besitzen, sich nicht sofort entschliessen, an deren Stelle Aluminiumplatten zu verwenden. Aber mit der Zeit wird die dünne und leichte Aluminiumplatte sicher die schwere und dicke Steinplatte verdrängt haben; die Technik bleibt dieselbe.

An der Ausbildung der Technik für die Herstellung eines Plakates in Plakatstil hat es bei uns in Deutschland lange Jahre gefehlt. Die Künstler lieferten, falls sie dazu herangerufen wurden, einen Entwurf und überliessen die Ausführung den handwerklich geübten Lithographen. Mit wieviel Steinplatten dieser Entwurf dann ausgeführt werden konnte, das war ihnen ziemlich gleichgültig. Der Besteller zahlte gern, was es kostete, er wollte ein gediegenes künstlerisches Plakat haben und überliess alles vertrauensvoll dem Künstler und dem Lithographen. Bei der in Deutschland am höchsten ausgebildeten handwerklichen Technik des Steindrucks wurde nun ohne Mühe aber mit grossem Aufwand von Steinplatten jedes beliebige Vorbild nachgebildet, der künstlerische Hauch ging natürlich meist verloren. Da sich der Künstler nicht um die Herstellung kümmerte, so kam er auch nicht auf den Gedanken, seinen Entwurf im Buntdruckstil auszuarbeiten. Das kann der Künstler erst dann lernen, sobald er angewiesen wird, mit wenig Farbenplatten möglichst viel zu erreichen, und sobald gefordert wird, dass er selbst seinen Entwurf auf den Stein zeichne. Dann erst wird er beobachten, wie durch Uebereinanderdruck zweier Farbenplatten im Flächendruck eine neue Farbe entsteht, wie durch Veränderung der Technik oder durch Mischung zweier Farben in Spritz- oder Punktiermanier oder mit der Maschine neue Töne erzielt werden, und erst dann, wenn er dies durch wiederholtes Versuchen und durch Studium der ausländischen Plakate kennen gelernt hat, kann er seinen Entwurf darnach einrichten. Bei uns ist es immer noch umgekehrt, dass die Herstellung sich nach dem Entwurfe richten muss, bei uns ist der Künstler zu wenig Handwerker. Die Erkenntniss dazu, dass der Künstler selbst sich an den Stein stellen muss und selbst versuchen muss, durch wiederholten Andruck die gesuchte Wirkung zu erreichen, ist allerdings vorhanden. Aber wie zaghaft wird dabei vorgegangen. Man vereinfacht allerdings den Entwurf nach Verlangen auf möglichst wenig Farben, aber wir haben in Deutschland kaum ein fertiges Beispiel dafür, dass im Plakate durch Ueberdruck der Flächen eine neue Farbenwirkung gesucht wurde. Jede Farbe wird fein säuberlich neben die Andere gedruckt, nur durch Spritzen werden Halbtöne erzielt.

Die Ausbildung eines künstlerischen Buntdruckstiles für das Plakat wird bei uns auch noch stark dadurch gehindert, dass unsere photomechanischen Vervielfältigungsarten vielleicht der Billigkeit halber neuerdings bei der Ausführung des Entwurfes der Heranziehung des Künstlers vorgezogen werden. Dadurch kann natürlich, wenn der Entwurf darnach eingerichtet ist, wie in Frankreich die Beispiele einiger Werke von Grasset und Jossot zeigen, ein wirksames Plakat erzielt werden. Aber das bequeme Einschlagen dieses Weges bringt die Gefahr mit sich, dass bei uns ein specifischer Plakatstil sich

nicht zur vollen Höhe entwickelt. Anderseits aber kann festgestellt werden, dass unabhängig von der Bewegung für ein künstlerisches Plakat unsere jüngeren Künstler sich dem Steindruck mehr und mehr zuwenden, und dass sie, wie die Dresdener und Karlsruher Vereinshefte beweisen, darin selbständig die Technik auszubilden streben.

Wenn nun auch erst durch die Kenntniss der Werke des Auslandes bei uns das Plakat in neue Bahnen gelenkt wurde, so hat desshalb doch auch schon vorher sich das Bedürfniss nach künstlerischen Plakaten geltend gemacht. Die früher entstandenen, von Künstlern herrührenden deutschen Plakate haben zwar nur selten eigentlichen Buntdruckstil, sie haben aber doch zu ihrer Zeit wirkungsvolle Reklame gemacht, besonders da sie meist keinen anderen Concurrenten neben sich hatten, als die in Deutschland üblichen Schriftplakate. Gewiss waren sie oft mit vielen Platten gedruckt, ihre Farben waren oft stumpf und ohne Fernwirkung, in der Ausführung war manches Gute des Entwurfes verloren gegangen, aber doch blieb ihnen noch soviel von ihrer künstlerischen Herkunft anhaften, dass sie auch heute noch in der Entwickelungsgeschichte des modernen Plakates nicht übersehen werden dürfen. Da hat wohl am meisten in Deutschland die Renaissancerichtung, die in München von Gedon und Seitz eingeführt wurde, Schule gemacht. Ihre Renaissanceornamentik, die feste Umrahmung von Bild und Schrift, ihre Wappen und Embleme und allegorischen Figuren werden allenthalben bei uns als eiserner Bestand eines künstlerischen Plakates angesehen. Werke dieser Art entstanden z. B. im Jahre 1885 für die Nürnberger Edelmetallausstellung von C. Geyer und für die Budapester Landesausstellung von Benczur, sodann 1888 für die Münchener Kunstgewerbeausstellung von Seitz, sowie für die Brauerei Sedlmayr von Ferdinand Barth, im folgenden Jahr für die Hamburgische Gewerbe- und Industrieausstellung von O. Schwindrazheim, endlich von Carl Roechling für die Berliner Kunstausstellungen von 1891 und 1895. Schon nicht mehr unter diesem Einflusse und in wirkungsvollerer Gestaltung entstanden die Berliner Kunstausstellungsplakate von Hermann Prell 1886, und von Hildebrandt 1893, deren Bild nicht durch die Umrahmung erdrückt wird und die mit einer vornehm und gross erscheinenden Figur ohne allzuviel Beiwerk schon den Pfad zur Plakatwirkung eingeschlagen haben. Dann folgen die Münchener Plakate, die direkt als Vorboten der modernen Plakatkunst gelten müssen: Franz Stuck 1889 mit seinem Ruhmesgenius und der Malerei, Max Kuschel für die Münchener Jahresausstellung von 1890, M. Speyer für die von 1891, endlich Nikolaus Gysis 1892 mit der Historia und dem Münchener Kindl. In der Farbe sind alle diese Plakate noch wenig wirksam, die Schrift ist oft noch reichlich vorhanden und in besonderem Felde gedruckt. Farbiger und fesselnder wirken Stuck und Gysis in zwei anderen Plakaten, Stuck mit seinem Athenakopf im Achteck für die Ausstellungen der Secession, Gysis mit seiner Harmonie in Rund für die Pianofortefabrik von Rud. Ibach Sohn. Aber das erstere Plakat ist zinkographisch vervielfältigt, das letztere erforderte einen grösseren Aufwand von Platten. Plakatstil, wenn auch nicht Buntdruckstil, zeigen beide Werke. Dass jenes Werk im Mosaikstil entworfen ist, dieses die Feinheit eines Oelbildes wiedergibt, kann ihnen in Anbetracht ihrer übrigen grossen Vorzüge nur wenig schaden.

Ein Künstler, der im Plakat Gysis sehr nahe steht, ist Laeuger in Karlsruhe, dessen bestes Werk, für die Pianofortefabrik von Schiedmayer in Stuttgart, zwar mit 13 Platten gedruckt wurde, aber doch die Farben in Massen zusammenhält. Als Innenplakat konnte es schon eine reichere Aus-



Max Laeuger



Otto Fischer

führung haben. Es hat unter allen deutschen Plakaten eine der vornehmsten Wirkungen. Als gute Uebergangswerke müssen dann noch gelten die Plakate von Ludwig von Hofmann für die Freie Berliner Kunstausstellung 1893, von Angelo Jank für das Münchener Künstlerfest «Unterwelt», von Otto Greiner für den «Klassischen Skulpturenschatz», sowie von Osmar Schindler für die Internationale Kunstausstellung zu Dreden 1897, und von Emil Orlik für den Verein der bildenden Künstler in Böhmen 1895.

Die Anzahl der Plakate, die im eigentlichen Plakatstil und in Rücksicht auf die Vorgänge des Buntdrucks entstanden und ausgeführt sind, ist noch ziemlich gering in Deutschland, obwohl die Bewegung für das moderne Plakat in allen grösseren Städten mit seltener Kraft sich Bahn gebrochen hat. Die Concurrenzen, die in Berlin, Hamburg, Dresden, Leipzig, München und anderwärts stattgefunden haben, zeitigten zunächst noch eine Masse von ungenügenden Werken, doch hatten sie auf die Künstlerschaft vielfach klärenden Einfluss. Dazu kamen noch die Ausstellungen der besten Plakate des Auslandes, um immer wieder die Bewegung in Fluss zu erhalten. Jedes moderne Plakat wurde eifrig besprochen, es bildeten sich Parteien dafür und dagegen; ein Beweis dafür, dass nicht nur in Künstlerkreisen, sondern auch in denen des Publikums man sich von der Bedeutung der Sache überzeugt hatte. Was hat allein das Plakat von Sütterlin für die Berliner Gewerbeausstellung dazu beigetragen, dass das Interesse für moderne Plakate in immer weitere Kreise drang. Gewiss hat dieses Plakat mit seiner Umrahmung und mit seinen wenig ansprechenden Farben manche Mängel, doch es hat Plakat- und Buntdruckstil und wirkte vor Allem durch das einfache, allen verständliche Motiv. Als Beweis für seine packende Plakatwirkung kann auch noch angesehen werden, dass eine Travestie darnach mit allen Eigenheiten, die das Original auszeichnen, für die Schwestern Barrison, die damals im Wintergarten in Berlin auftraten, von Edmund Edel hergestellt wurde. Der Prozess, der wegen unbefugter Nachahmung des Originals damals geführt wurde, trug natürlich noch dazu bei, die allgemeine Aufmerksamkeit auf jenes Plakat hinzulenken. Ebenso hat auch der Streit um das von Ernst Eitner für den Hamburger Kunstverein hergestellte Plakat in Deutschland immer weitere Kreise für moderne Plakate interessirt.

Die künstlerisch und plakatmässig vollkommensten Werke werden aber in Dresden und München hervorgebracht. Bei der Concurrenz um ein Plakat für die «alte Stadt» der sächsischen Handwerksausstellung in Dresden 1896 wurde zur Bedingung gemacht, dass der Sieger auch sämmtliche Steinplatten selbst ausführen müsse. Otto Fischer, der den ersten Preis errungen hatte, konnte diese Forderung um so besser erfüllen, als er selbst früher als Lithograph seine Laufbahn begonnen hatte. Das Plakat ist mit fünf Farbenplatten gedruckt und kann als das erste deutsche Werk dieser Art gelten, das mit denen des Auslandes in technischer und stilistischer Hinsicht auf gleicher Höhe steht. Während an diesem noch viel in Spritzmanier gearbeitet ist, hat Fischer sein bald darauf entstandenes Plakat für die Kunstanstalt von Wilhelm Hoffmann in Dresden, ein Künstler und eine Dame, die einen Steindruck betrachten, ganz in Flächendruck mit fünf Steinen ausgeführt, und damit ein nicht minder gutes, vornehmes und wirksames Plakat geschaffen. Er hätte die gleiche Wirkung auch noch durch eine geringere Anzahl von Platten erreichen können, wenn er sich zu dem Uebereinanderdruck von Farben hätte verstehen wollen. Mit nur zwei Farbenplatten folgte ihm dann Hans Unger in seinem Plakat für

Rosts Estey Orgeln, ein grosses aus zwei Stücken zusammengesetztes Blatt mit einer orgelspielenden jungen Dame. Die Macht der Töne wird sowohl in dem verklärten Antlitz der Dame, wie in der an Böcklin erinnernden bewegten Landschaft des Hintergrundes in sehr geschickter Weise ausgedrückt. Das Bild selbst ist nur in Schwarz gedruckt, der schmale Rahmen darum zeigt auf orangefarbigem Grunde weise Kallablüthen. Trotz der Wahl dieser Farben hat das Werk eine so machtvolle Wirkung, wie nur wenige Blätter des Auslandes, und darüber hinaus hat es noch eine seltene Eigenschaft, es hat Stimmung. Unter Anwendung des Uebereinanderdrucks hat neuerdings Georg Müller-Breslau ein Plakat für den Verein zur Förderung Dresdens hergestellt; er ist dabei allerdings in der Wahl der übereinandergedruckten Farben, blau und roth, und der dadurch erzielten dritten Farbe violett abhängig geblieben von der gleichen Farbenbehandlung des Bradley'schen Chap-book Plakates, doch hat er durch Hinzunahme einer weiteren gelben Farbe eine reichere harmonisch fein abgestimmte Wirkung erzielt. Und wenn das Werk auch in der Technik nicht selbständig ist, so wirkt es um so eigenartiger und deutscher in der Zeichnung des ältlichen Paares aus der Mitte des Jahrhunderts, das nach dem in der Ferne als blaue Silhouette erscheinenden Stadtbilde sich umsieht. Auch zwei Plakate von Hermann Behrens verdienen neben jenen besten Werken der Dresdener Künstler aufgeführt zu werden.



J. R. Witzel

In München sind die Erfolge im modernen Plakat eng mit dem Zeitschriftenwesen verknüpft, in ähnlicher Weise wie bei dem amerikanischen Plakat. Die Münchener illustrirte Wochenschrift «Jugend», die nach dem Vorbilde des Pariser Blattes Le Rire entstanden ist, erscheint bekanntlich mit jeder Nummer in einem neuen farbigen Umschlage. Diese Umschläge sind, wenn auch nur in Zinkdruck ausgeführt, so doch im Plakatstil gehalten und haben schon einer grossen Anzahl junger Künstler erwünschte Gelegenheit gegeben, darin mit Erfolg aufzutreten. Auch das in grösserem Massstabe in 6 Farben ausgeführte Plakat von Zumbusch, zwei junge Mädchen, die im Laufe einen alten Herrn mitschleppen, zeigt, wie schnell sich die Münchener Künstler in dem neu eroberten Gebiete eingerichtet haben. Noch mehr Plakatwirkung hat Thomas Theodor Heine mit seinen beiden Simplicissimusblättern erreicht. In seinem Teufelsplakate, das übrigens nicht von ihm selbst auf den Stein übertragen wurde,

hatte der Künstler zuerst stumpfere Farben gewählt und fünf Platten angewandt. Er wiederholte dann dasselbe Blatt in nur drei Farben mit lebhafterer Kontrastwirkung und in kleinerem Formate. Die grössere Wirkung dieses kleineren Blattes bestätigte die schon von den Ausländern gemachte Erfahrung, dass ein Plakat durch Beschränkung auf wenige Farben nur besser wird. Sein anderes Simplicissimusplakat mit den beiden Bulldoggen ist nur in zwei Farben, schwarz und roth, gedruckt, und durch Zeichnung auf Umdruckpapier auf den Stein übertragen. In diesem Blatte nähert sich der Künstler stilistisch der Manier von Jossot und von den Brüdern Beggarstaff. Das von Otto Eckmann entworfene Plakat für Seemann's Zeitschrift für bildende Kunst ist in den Farben weniger gut zusammengehalten, wenn es auch sonst die grossen Vorzüge jenes im Holzschnitt und der Buchillustration so hervorragenden Künstlers erkennen lässt.



Franz Stuck

Im Hinblick auf diese Werke deutscher Künstler, die in der kurzen Zeit, seitdem das moderne Plakat auch in Deutschland seinen Einzug gehalten hat, gleichwerthig mit den besten Werken des Auslandes entstanden sind, lässt sich der Wunsch nicht unterdrücken, dass unsere Künstler möglichst auf die photomechanische Nachbildung ihrer Entwürfe verzichten, dass sie selbst durch eigene Versuche die Bedingungen des Buchdruckstils erproben und dass sie die technischen Errungenschaften anderer Nationen nicht in bequemer Weise nachmachen, sondern ihrerseits eigene Wege darin suchen möchten. Und, was ja selbstverständlich sein müsste, dass sie nur ihre eigene deutsche Art und Auffassung im Plakate zum Ausdruck bringen sollen! — In meinem demnächst im Verlage von Gerhard Kühtmann erscheinenden reich illustrirten Werke über «das moderne Plakat» wird das ganze Gebiet noch eingehender und besonders in Rücksicht auf unsere deutschen Verhältnisse behandelt.



Franz Stuck



J. Veeta pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Fatal!





F. Meyer-Mainz pinx.

Der Dorfkünstler.

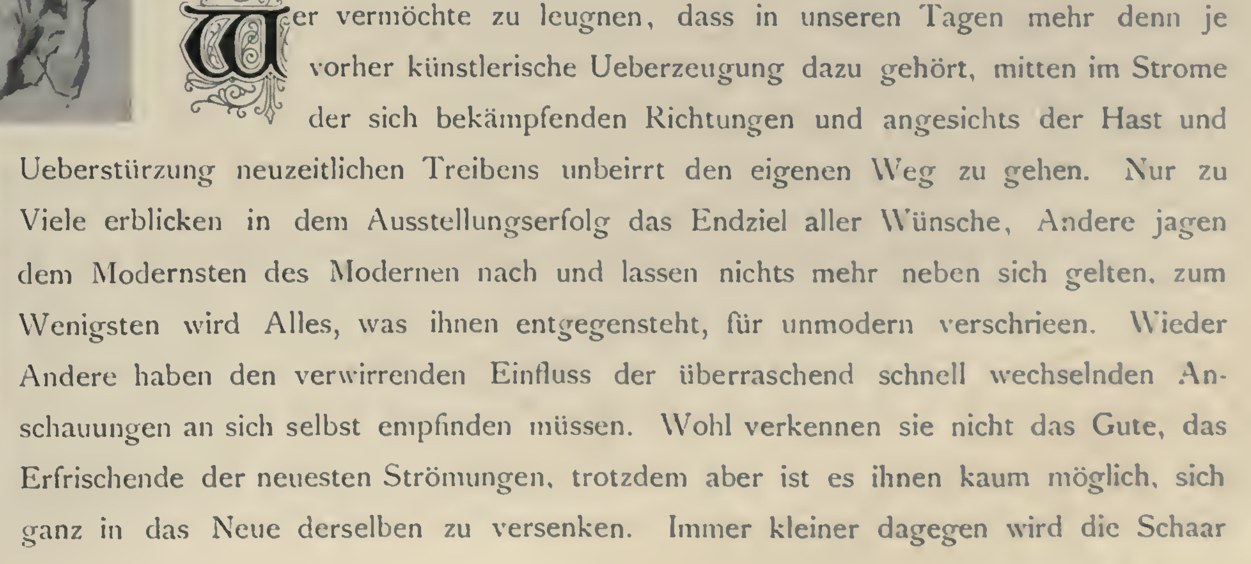


Franz Simm. Studie

FRANZ SIMM

VON

G. A. HORST



Franz Simm

Wer vermöchte zu leugnen, dass in unseren Tagen mehr denn je vorher künstlerische Ueberzeugung dazu gehört, mitten im Strome der sich bekämpfenden Richtungen und angesichts der Hast und Ueberstürzung neuzeitlichen Treibens unbeirrt den eigenen Weg zu gehen. Nur zu Viele erblicken in dem Ausstellungserfolg das Endziel aller Wünsche, Andere jagen dem Modernsten des Modernen nach und lassen nichts mehr neben sich gelten, zum Wenigsten wird Alles, was ihnen entgegensteht, für unmodern verschrieen. Wieder Andere haben den verwirrenden Einfluss der überraschend schnell wechselnden Anschauungen an sich selbst empfinden müssen. Wohl verkennen sie nicht das Gute, das Erfrischende der neuesten Strömungen, trotzdem aber ist es ihnen kaum möglich, sich ganz in das Neue derselben zu versenken. Immer kleiner dagegen wird die Schaar

derjenigen Künstler, die in einer für sich abgeschlossenen Welt des Schaffens und Denkens leben, die jedoch glücklich zu nennen sind, wenn es ihnen gelungen ist, eine solche aufzubauen. Ist dies der Fall, dann tritt in ihren Erzeugnissen auch eine so unbedingte Selbständigkeit zu Tage, dass diese unter allem Uebrigen als originell und durchaus selbstgeschaffen hervorragen, ja siegreich ihren Werth behaupten, hänge rings um sie herum, was da mag. Wunderbar! — Gerade in Ausstellungen, an welche der Meister während des Schaffens gewiss am Wenigsten dachte, kommen solche Gemälde erst recht zur Geltung, man kehrt immer und immer wieder zu ihnen zurück, man erfreut sich stets wieder ihrer Eigenart.



Franz Simm. Aktstudie

Sicherlich konnte sich ein Jeder, der die Ausstellungen der letzten zehn Jahre besuchte, von der Wahrheit des eben Gesagten überzeugen, wenn er mitten unter den Tausenden von Gemälden eines der liebenswürdigen Bilder unseres Franz Simm vorfand. Ein Blick auf diese und man weiss sofort, dass sie nur von einem Künstler herstammen können, der vollständig auf sich selbst ruht. Wie sehr das allgemein herausgefühlt wird, mag die ungetheilte Freude beweisen, mit welcher jedes seiner neu erscheinenden Werke begrüsst wird. Nicht nur die begeisterten Verehrer seiner Kunst, nein, auch die Anhänger der verschiedensten Richtungen sind einstimmig in der Anerkennung des hier in so seltener Vollendung Gebotenen.



Franz Simm. Aktstudie

Gilt es als Kennzeichen ächter Kunstwerke, dass malerische und künstlerische Durchführung sowie der geistige Gehalt derselben sich vollständig decken, oder, dass der Blick des Kunstkenners ebenso befriedigt ist, wie das Gemüth des Beschauers durch das Dargestellte bewegt wird, nun — dann gebührt Franz Simm's Werken diese Bezeichnung in vollem Masse. Er führt uns in eine Welt von Gestalten, die nur seinem Kunstschaffen entsprungen, er zaubert das Leben und Treiben einer längst vergangenen Zeit wieder hervor und das mit einer aussergewöhnlichen Kenntniss derselben, zugleich aber mit

grossem künstlerischen Können. Wie er sich ganz in diese versenkt, führt er auch den Beschauer dazu, in ihr zu leben, ja, an den von ihm geschilderten Vorgängen so lebhaften Antheil zu nehmen, dass er sie wie gegenwärtig vor sich sieht und ein Gefühl wirklicher Zuneigung für die liebenswürdigen Figuren seiner Muse empfindet. Weit gefehlt aber wäre es, in Simm's Bildern ein Vorwiegen des Anekdotischen vermuthen zu wollen, im Gegentheil, es ist ein ächter, rechter Maler, der uns diese Scenen vorführt, der keineswegs den Inhalt über die künstlerische Form erhebt. Mit anderen Worten: Simm's Gemälde sind nicht Novellen, zu denen dann das Bild gemalt wurde, es sind Bilder, die für sich und als solche erzählen. Dieser künstlerische und menschlich ansprechende Gehalt in schöner Vereinigung stempelt ihn denn auch zu einem Künstler deutscher Richtung im Gegensatz zu den vielen Genregemälden romanischer Herkunft — ist es nöthig, hier an die massenhaften derartigen Genrebilder Italiens zu erinnern? —, in welchen der Kultus des rein Aeusserlichen so weit getrieben ist, dass von einer Einwirkung auf das Gemüth kaum mehr die Rede sein kann.



Franz Simm. Aktstudie

Wenn man den Lebenslauf vieler anerkannten Künstler betrachtet, ist dieser eigentlich zugleich ein Abbild von deren künstlerischen Entwicklung. Bei F. Simm ist es nicht anders, von frühester Jugend an erscheint er gleichsam zum Künstler vorausbestimmt. Er wurde 1853 in Wien als Sohn eines dortigen Malers geboren. Sein Vater, der sich allerdings hauptsächlich mit der Herstellung von Kreuzwegen, Kirchenbildern u. dgl. beschäftigte, hatte immerhin bedeutenden Einfluss auf die erste Jugend unsres Künstlers und nicht wenig trug zur Anregung des Knaben eine ausgezeichnete Sammlung alter Stiche und Handzeichnungen bei, an welchen der kleine Franz seine frühesten mehr oder weniger gelungenen Kunststudien machte, da er eifrig nach den ihm zu Gebot stehenden Mustern zeichnete und malte. Leider aber scheint nach Simm's eigenen Erzählungen seine Jugendzeit nicht allzu

erfreulich und sonnig gewesen zu sein, denn mit fünfzehn Jahren verlor er den Vater und war damit schon darauf angewiesen, sich selbst zu erhalten. Es ist als Glück zu betrachten, dass die Gefahr, die ein so frühzeitiges Anstrengen aller Kräfte mit sich bringen konnte, ohne Ermüdung und Erschlaffen vorüberzog, es musste gehen und es ging. Genug, er trat bald in die Wiener Akademie ein und heute noch betrachtet er es als günstig für seinen ganzen späteren Entwicklungsgang, dass in dieser damals das Zeichnen sehr energisch, wenn auch den Kunstansichten jener Zeit entsprechend, etwas einseitig betrieben wurde. Das gesammte Kunstleben Wiens war in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts in eine eigenthümliche Epoche eingetreten. Der Kampf zwischen Alt und Neu, zwischen der gewohnten Ueberlieferung der klassischen Richtung mit dem, was damals für reinen Naturalismus gehalten wurde, war auch in Wien (ebenso wie gleichzeitig in München durch das umgestaltende Auftreten Piloty's und seiner Schüler) auf der ganzen Linie entbrannt, die Revolution vom Klassischen zum Malerischen auch dort eingetreten. Wir, die Söhne einer in Bezug auf das Letztere weit vorgeschrittenen Zeit, können gar oft Kunstwerke der klassischen Periode nur mit Kopfschütteln betrachten, wenn wir strenge Contourzeichnungen nothdürftig mit Farbe ausgefüllt vorfinden, oder wenn wir sehen, wie dem Streben nach antiker Grösse und Einfachheit alles geopfert ist, was das eigentlich Malerische ausmacht. Man hatte ganz vergessen, dass es uns, die wir unter einem nordischen Himmel wohnen und in vollständig veränderten Zeitverhältnissen leben, unmöglich ist, uns gänzlich in den Geist des alten Hellenenthums zu versenken. Klebt daher selbst den zahlreichen Bauwerken, in denen man die altklassische Bauweise aufzuwärmen suchte, stets das



Franz Simm. Studie



Franz Simm. Studie



Franz Simm's Landhaus in Klobenstein

Fremde, das nicht in unser gesammtes Leben Passende an, so ist das noch mehr bei den Erzeugnissen der Malerei jener Tage der Fall. Dazu kamen dann noch die Einwirkungen der allmählich verblassenden Romantik, die selbst wieder dem realen Leben geradezu abgewandt, viel dazu beitrug, neben dem Streben nach antiker Kraft und Grösse eine sonderbare Süsslichkeit und Weichlichkeit auftreten zu lassen.

Jenerzeit, da unser Franz Simm die ersten Jahre die Wiener Akademie besuchte, konnte die allgemeine Gährung auch auf ihn nicht ohne Einfluss bleiben. Für seine frühesten akademischen Studien hatte Führich grosse und massgebende Einwirkung. Die gediegene Grundlage im Zeichnen, die heute noch, wie schon die Diesem beigegebenen Illustrationsentwürfe glänzend beweisen, nachwirkt, wurde ihm damals gegeben. Möge man den Werth einer solchen nicht gering achten, vorzüglich wenn man beobachten kann, wie gar manche der neueren Schulen nach anderer Seite übertreibt. Für den werdenden Künstler, für die Jugendstudien desselben aber sollte nach wie vor an dem Grundsatze festgehalten werden, dass kaum genug Gewicht auf die Gediegenheit der Zeichnung zu legen sei. Zu frühe Vernachlässigung dieser mag genial erscheinen, früher oder später aber wird und muss sie sich rächen.

Dass der junge Künstler nicht unberührt von den nacheinander auftretenden Zeitströmungen bleiben konnte, erscheint nur naturgemäss. Man muss sich erinnern, welches Ansehen damals in Wien die Kunst eines Ruben, Füger, Führich, später die in ihrer Art grossartigen Bestrebungen eines Rahl noch immer genossen, dann aber, welche Riesenerfolge ein Makart zu verzeichnen hatte, um zu begreifen, dass die akademische Jugend Wiens an der allgemeinen Aufregung theilnahm und aus einem Extrem zum andern schwankte, oder aber anfing, gar Vieles als veraltet anzusehen, was seither als höchstes Ziel ihrer Kunst gegolten. Auch unserm Franz Simm erging es nicht besser, auch ihm war es nicht erspart, den ihm eigenen Weg erst suchen zu müssen. Da — es war im Jahre 1873 — sah er bei einem Besuche Münchens in der Schackgalerie die berühmten Gemälde Anselm Feuerbach's, die ihn so sehr begeisterten, dass er die Zeit kaum erwarten konnte, da es im vergönnt wäre, sich in Wien bei dem angestaunten Meister als Schüler zu melden. Angesichts der ausserordentlichen Hochachtung, die er heute noch für jenen grossen Künstler im Herzen trägt, musste er nur mit tiefstem Bedauern nach dem Eintritt in dessen Schule



Franz Simm. Studie

eine schwere Enttäuschung empfinden, die wohl in erster Linie darauf zurückzuführen ist, dass Anselm Feuerbach, welcher vielleicht den Zenith seines Schaffens überschritten hatte, schon damals Spuren der hochgradigen Nervosität zeigte, die ihn ja bis zu seinem Lebensende verfolgte.

In dem Atelier Ed. v. Engerth's, welches er von da an besuchte, konnte es um so erfreulicher erfolgreich vorwärts gehen. Jener war einer der seltenen Künstler, die auch als Lehrer der aufstrebenden Jugend bedeutend erscheinen, während oft genug zu bemerken ist, dass gerade Künstler von grosser Selbständigkeit zum Belehren wenig taugen, da sie ihre individuellen Vorzüge nicht auf Andere übertragen können. Zum Gegensatz verstand es v. Engerth, jedem Einzelnen seine Individualität zu lassen. Er bewies in dieser Hinsicht ungemeine Begabung, denn viele Kräfte der verschiedenartigsten Richtungen sind aus seiner Schule hervorgegangen. Ihm verdankt auch Simm viel der künstlerischen Anregung.

Dass gleichzeitig das Streben des talentvollen jungen Mannes Beachtung fand, mag beweisen, dass ihm eine Assistentenstelle an der Wiener Kunstgewerbeschule übertragen wurde. Er hatte hauptsächlich das Aktzeichnen zu leiten, es konnte jedoch nicht fehlen, dass auch die Bestrebungen jener von Professor Laufberger verständnissvoll geleiteten Schule ihren Einfluss äusserten. Anregung zum Wenigsten gab es da in Hülle und Fülle. Der Sinn für das Ornamentale und die Freude an ihm, nebenbei auch das Gefühl für den Stil einer bestimmten Zeitepoche, mögen sich dort in ihm gefestigt haben. Beides hat er oft genug im ferneren Leben bethätigt.

Ermuthigend musste es wirken, dass er frühzeitig Anerkennung fand, denn schon in der Akademie wurden ihm mehrere Preise zugetheilt. Das Grössere aber sollte erst noch kommen; es gelang ihm, im Jahre 1876 das römische Reisestipendium zu erringen, und, das Herz von Freude und stolzen Hoffnungen geschwellt, zog er dahin zu der ewigen Stadt, in welcher er fünf für sein Emporstreben wichtige Jahre verbrachte und welche er als fertiger Künstler wieder verlassen sollte.

Eine neue Welt that sich in dem alten Rom vor seinen Augen auf. Losgelöst von den streng akademischen Banden athmete er freier auf und empfand mit innerster Genugthuung den vollen Reiz, unter Gleichstrebenden und Mitschaffenden zu leben. Aber auch dem Malerauge that sich eine Fülle von Neuem auf und ist es für Simm charakteristisch, sowie bezeichnend für seine malerische Begabung, dass vorzüglich das römische Volksleben vom ersten Augenblick an unwiderstehlichen, fesselnden Reiz auf ihn ausübte. Es ging das so weit, dass er jenerzeit allen Ernstes gewillt war, sich ganz dem Studium desselben hinzugeben. Eine grosse Menge von Studien und Skizzen zeigt, mit welchem Eifer er der Erfassung des Eigenthümlichen, dem Aneignen des Reizvollen, das in dem Treiben und Gebahren der römischen Bevölkerung gegeben ist, oblag, vor Allem aber zog ihn das Malerische jener Strassenscenen an, wie es ja jedem Besucher der ewigen Stadt tagtäglich vor Augen liegt und stets wieder neuen Reiz bietet.



Franz Simm. Studie

Anderes wirkte in Rom in anderer Art auf den strebensvollen Maler ein. Der Zusammenfluss von Künstlern aus aller Herren Länder verfehlte nicht, dem dortigen Kunstleben einen gewissen grossartigen und internationalen

Zug zu verleihen. Nach der nicht zu leugnenden Einseitigkeit oder Abgeschlossenheit des Wiener akademischen Studiums genoss er nun mit vollen Zügen die erfrischende Anregung des ihm seither fast unbekannten Fremden. Wurde es doch wie ein Fest gefeiert, wenn einmal die französische Akademie ausgestellt hatte, nicht minder anregend wirkte auch die damals neu eröffnete spanische Akademie, die in überraschendem Aufblühen war. Wenn man sich erinnert, welches Riesenaufsehen manche Bilder der spanischen Schule sogar in deutschen Ausstellungen erregten, ist zu ahnen, welchen Eindruck sie bei den begeisterten jungen Künstlern des damaligen Rom hervorriefen. Es verdient Erwähnung, dass zu gleicher Zeit der im römischen Kunsthandel verderblich wuchernde Kunstschwindel und die darauf gegründete Fremdenindustrie geradezu abstossend auf den jungen Künstler einwirkte.

In unablässigem Arbeiten, in erfolgreichem Streben gingen nicht nur die beiden Jahre seines Reisestipendiums dahin, es schien ihm unmöglich, sich von seinen erfolgreichen Studien so frühe loszureissen. Er blieb und aus den vorgesehenen zwei wurden fünf Jahre, die er sich in Rom aufhielt.



Franz Simm. Studie

War dieser Aufenthalt ein lebensvoller, in jeder Hinsicht fördernder für ihn, so sollte ihm auch unter Italiens sonnigem Himmel ein Glück erblühen, das nicht nur für den Menschen, nein, auch für den Künstler Simm von schöner, freudiger Bedeutung wurde. In Rom lernte er seine Frau kennen, die sich als Schülerin Löfftz's ebenfalls des Studiums wegen dort aufhielt. Gleiches Streben, gleich begeisterte Liebe zur Kunst und gegenseitiges Gefallen führten zu einem Bund für das Leben, dem der Künstler heute eine schöne Häuslichkeit und ein herrliches, reizendes Familienleben verdankt.

Nun kam eine Zeit frohester Schaffenslust heran. Schon fing man an, auf Simm und dessen künstlerische Begabung in weiteren Kreisen aufmerksam zu werden und der erste grössere Auftrag, die Wandbilder für das Stiegenhaus des kaukasischen Museums in Tiflis zu malen, wurde von ihm lebhaft begrüsst. Es war günstig, dass es ihm möglich wurde, alle Vorstudien zu diesen noch in Rom zu vollenden, so dass er mit den fertigen Entwürfen und Kartons in Tiflis ankam, wo es nun galt, die in Tempera herzustellenden Gemälde in möglichster Sicherheit und dem gegebenen Termin nach auch so rasch als irgend thunlich zu malen. Als Stoff sollte die Jasonmythe und mehrere andere Vorwürfe aus der griechischen Mythologie dienen. Mit erstaunlicher Frische ging Simm an das Werk, das er zielbewusst förderte, nicht wenig trug jedoch zu dem schönen Gelingen bei, dass seine junge Frau gleich begeistert mit ihm als treue und verständnissvolle Mitarbeiterin dabei thätig war. — Aber auch in anderer Beziehung sollte der Aufenthalt in Tiflis für ihn und sein späteres Kunstschaffen von grosser

Wichtigkeit werden. Der Einblick, den er hier in das Leben des Orients gethan, hatte auf sein ganzes übriges Leben nachwirkenden Einfluss. Hochinteressant war, was er auf Schritt und Tritt erblickte, das originell Malerische des orientalischen Volkslebens, die Lichtwirkung südlichen Sonnenscheins, der Reiz der ganzen Umgebung — kurz alles wirkte zusammen, ihm täglich neue Anregung zu bieten. Skizzenbücher und Mappen füllten sich mit Skizzen und Studien aller Art. Als Ergebniss dieser dürfen wir die reiche Zahl reizender Illustrationen aus dem Leben des Orients ansehen, die in den verschiedenen Illustrirten Blättern erschienen sind. Wenn er auch später ein anderes Hauptfeld seiner künstlerischen Thätigkeit gefunden und dieses mit Vorliebe pflegte, mag es immerhin merkwürdig erscheinen, dass er beispielshalber für die «Fliegenden Blätter» oder die Werke Stuttgarter Verlagsanstalten noch immer als bevorzugter Illustrateur orientalischer Märchen gilt. Gar manche dieser herrlichen Bildchen aber geben beredtes Zeugniss davon, wie gründlich er das orientalische Wesen erfasst hat und wie das Auge des Malers den ganzen Reiz desselben erschaute.

Zum Illustrator allerdings war Simm durch seine gründliche Schulung im Zeichnen überhaupt förmlich berufen, ja die ausserordentlich exakte, wirkungsvolle und doch wieder, wo es sein muss, zierliche Art seiner Zeichnung schien ihn vor Anderen dazu zu befähigen. Kein Wunder, dass er bald nachdem er über Wien nach München zu dauerndem Bleiben zurückgekehrt war, seine ganze Zeit den massenhaft an ihn herantretenden Illustrationsaufträgen widmen musste. Die grössern solcher Arbeiten, die auch allgemein bekannt wurden, waren seine Faustillustrationen und diejenigen zum west-östlichen Divan, bei welch' letzterem ihm seine in Tiflis gesammelten Studien und die ungewöhnlich lebendigen flüchtigeren Skizzen seiner Skizzenbücher die allerbesten Dienste leisteten. Von seinen Faustillustrationen sind diesem Hefte einige Studien des Faust und des Mephisto beigegeben, die als Beweis seiner gewandten und wirkungsvollen Zeichnungsart gelten mögen.

Wohl selten kann man Federzeichnungen sehen, die solche Sicherheit und erstaunlich leichte Technik bekunden, wie diejenigen F. Simm's. Gewiss, als Zeichner konnte er kühn in die Schranken treten und im Felde der Illustration fehlte es nicht an Anerkennung; ein Anderes aber war es mit dem Künstler in ihm, der sich zu sehr regte, um auf die Dauer Befriedigung in einem



Franz Simm. Studie



F. Simm pinx　　　　Phot. F. Hanfstaengl, München

Meine Tochter.





F. Simm pinx.

Liebhaberkonzert.



immerhin einseitigen Gebiete zu finden. Fünf Jahre lang hat er fast nur illustrirt, je länger es aber dauerte, desto mehr fühlte er eine nicht zu bannende Erschöpfung, die gewiss zum grössten Theile ihren Grund darin hatte, dass er den Drang nach Grösserem, die Lust, durchgeführte Bilder und Kunstwerke zu schaffen, in sich verspürte. Es kann übrigens wieder einmal als Beweis dafür gelten, wie sonderbar oft tüchtige Künstler von ihren Auftraggebern beurtheilt werden, wenn man bedenkt, dass ihm von Seite eines seiner Verleger anfänglich nur rein ornamentale Bestellungen gemacht wurden. Erst als diese zu vollster Befriedigung ausgeführt waren, wurden ihm auch figürliche Darstellungen anvertraut. Wie er solche Aufgaben gelöst — nun wir glauben, darüber kann nur eine Meinung sein.



Franz Simm. Studie

Ein grosser Auftrag, ein Dioramagemälde, Scene in einem Harem, für ein grosses Vergnügungslokal, den Krystallpalast in Leipzig, zu malen, kam den Wünschen des Künstlers entgegen. Seine Kenntniss des Orients ebensowohl, wie die allgemein anerkannte Anmuth und Grazie seiner Frauengestalten mussten ihn ja vorzugsweise befähigen, einen solchen Vorwurf in schönster Art zu gestalten. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass er, der so lange Zeit mit kleinen und zierlichen Illustrationen beschäftigt war, nun, wo es darauf ankam, in grossen und breiten Maassen zu arbeiten, sich als Herr der Sache erwies und die kolossalen Dimensionen von acht zu zehn Metern des Riesenbildes mit Leichtigkeit bemeisterte. Auch bei dieser Arbeit fand er in seiner Gattin eine schaffensfreudige Mitarbeiterin. Die Durchführung des Kolossalgemäldes war derartig, dass ihn der allgemeinste Beifall

lohnte. Zu bedauern bleibt, dass dieses, welches später von den Unternehmern «auf Reisen» geschickt wurde, in neuerer Zeit wie verschwunden scheint, wenigstens könnte man nicht angeben, wo es sich gegenwärtig befindet.

Simm's vielseitiges Talent brachte es dazu, dass er nicht stets in einer Richtung weiter schaffen konnte, und darin erkennen wir gerade den ächten Maler, den eine vor seinem inneren Auge stehende Scene so unablässig reizt, bis er sie künstlerisch gestaltet, bis er ihr den vollen Ausdruck, wie sie ihm vorschwebte, verliehen hat. In den achtziger Jahren hatte er ein nicht allzugrosses Haus in Schwabing, der Vorstadt Münchens, erworben. In einem an der Ostwand dieses angebrachten Freskogemälde malte er eine Madonna mit dem Christuskinde, ein Thema, das in alter und neuer Zeit so viel tausend Mal von den grössten Künstlern behandelt wurde, für das ausserdem so viel der künstlerischen wie auch kirchlichen Ueberlieferung als feststehend und unumgänglich angesehen wird, dass die Schwierigkeit, neu und selbständig zu erscheinen, vor Augen liegt. Dennoch ist es ihm, seiner ganzen Sinnes- und Denkweise entsprechend, gelungen, in diese Freske einen wohlthuenden Zauber von Anmuth und Liebreiz zu legen, der sie weit über das Meiste erhebt, was wir in dieser Richtung des Oeftern sahen oder sehen mussten.

Ehe wir zu dem Gebiete seiner künstlerischen Thätigkeit übergehen, in welchem Fr. Simm — fast möchten wir sagen — trotz seiner Vielseitigkeit die grössten seiner Erfolge zu verzeichnen hat, sei noch eines anderen Gemäldes kirchlicher Richtung Erwähnung gethan. Von Seite des bayerischen Kultusministeriums war eine Konkurrenz für ein Altargemälde: «Segnender Christus», welches für Wunsiedel bestimmt war, ausgeschrieben. Unserm Künstler wurde nicht nur der Preis zuerkannt, auch die Ausführung ist seiner bewährten Kraft anvertraut worden.

Man hört manchmal aus dem Leben ächter Poeten, wie kleine, unscheinbare Anlässe den ersten Anstoss zu den bedeutendsten Dichterwerken abgaben, wie irgend ein sonst kaum beachtenswerthes Ereigniss Grund war, dass sich in ihrer Phantasie ein ganzes Gebäude aufrichtete und blitzartig eine neue Welt von Gedanken auftauchte. Bei dem Künstler, der in Farben und Formen dichtet, ist es nicht anders. So wurde einst Makart, der damals noch die Pilotyschule besuchte, nicht müde, eine alte rothe, jedoch verschossene Seidenquaste, die er auf dem Tandelmarkt gefunden, in der Sonne spielen zu lassen und all' die verschiedenen Roth, die sich da zeigten, stundenlang zu beobachten. Das Ergebniss war, dass er ein grosses Bild voll Kardinälen, alle in rothem Gewande, malte. Was er später in Beherrschung der rothen Farbe leistete, weiss jeder Kenner seiner Gemälde zu würdigen.

Fr. Simm hatte eines schönen Tages unter den seiner Gattin gehörenden Kostümen einige Mädchenkleider aus der Zeit unserer Urgrosseltern, genauer gesagt aus der Empirezeit, vorgefunden. Sofort wurde der Versuch gemacht, sie in einem kleinen Gemälde zu verwenden, der auch so befriedigend ausfiel, dass der Entschluss, jene von den Malern unserer Tage kaum beachtete Zeit zu studiren, ganz von selbst folgen musste, und siehe da, der neu gefundene Weg war so vielversprechend, so über alles Erwarten lohnend, dass nur kurze Zeit eifrigsten Hineinversenkens dazu gehörte, um zu beherrschen, was hier nothwendig war. In gewissem Sinne könnte man jetzt diese Schöpfungen aus der Empirezeit als Specialität Fr. Simm's bezeichnen. Wenn auch nicht zu bezweifeln

ist, dass Stoffe aus dieser wiederholt von deutschen und nichtdeutschen Künstlern zu behandeln versucht wurden, bleibt ihm doch immer das Verdienst, jene Epoche uns menschlich näher gebracht zu haben und uns derart in das Leben und Treiben derselben einzuführen, dass wir zuletzt gar manches Bizarre, das nur zu oft in ihr auftritt, ganz natürlich finden. Wir leben und fühlen mit seinen Figuren der Empirezeit, während die Mode und das Gebahren der damals Lebenden andere Maler verführt hat, ihren Bildern einen Anflug von Spott darüber zu verleihen und halbe Karikaturen zu liefern. Weit entfernt davon führen uns seine Bilder in das Leben der Familie ein, wir freuen uns mit den Fröhlichen, wir geniessen mit ihnen, wir nehmen Theil an ihrer Geselligkeit. Was aber seine anmuthigen Mädchengestalten betrifft — nun, diese sind einfach zum Verlieben!

Auch darin beweist sich Simm als Kenner jener Zeit, dass er die höheren Stände oder wenigstens die gebildeten Kreise, deren malerische Schilderung er gibt, in ihrer ganzen Feinheit erfasst hat. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie leicht die Gepflogenheiten damaligen Lebens zu Ironie verleiten könnten, dann welch' eigenartige Widersprüche in einer Gesellschaft auftreten mussten, inmitten welcher die Reminiscenzen des kaum vergangenen Jahrhunderts sich mit dem freieren Hauche der neuen Ideenwelt der jetzigen berührten, muss man um so mehr dem guten Takt des Künstlers Anerkennung zollen, der zu vermeiden wusste, dass die Sonderbarkeiten der Zeit mehr als zur Charakteristik nothwendig an das Licht treten.

In Einem aber hat das Kostüm der Empireepoche den unbestreitbarsten Vorzug für das Auge des Künstlers. Die — wenn auch gesuchte — Annäherung an die Antike, welche vor Allem das Frauengewand kennzeichnete, verleiht unaussprechlichen Reiz, ja wenn man heute z. B. eine Abbildung einer Feierlichkeit, die in jenen Tagen entstanden, betrachtet, wird man durch einen in ihr gezeichneten Zug weissgekleideter Jungfrauen unwillkürlich an die Antike gemahnt. Günstiger allerdings für eine in Wahrheit schöne Frau war seit jenen alten Zeiten keine Kleidung mehr, und die ganze folgende Reihe der Moden unseres Jahrhunderts hat nichts gezeitigt, was nur annähernd dem wirklich schönen weiblichen Körper so gerecht geworden wäre, wie die damalige. Unser Künstler war sich dieses Vorzugs wohl bewusst, er hat eine Reihe von Frauengestalten geschaffen, die einen Dichter



Franz Simm. Studie

zu Liedern der Liebe begeistern könnten; ihre Anmuth ist nicht die rein gesellschaftliche, sie sprechen zu uns, sie werden uns um so anziehender, je länger man ihr Bild betrachtet. Das ist aber nicht Alles. Wie nahe hätte es gelegen, auch das frivole Treiben einer Gesellschaft zu schildern, die noch immer den Glanz derjenigen der Rococo- und Zopfzeit nicht vergessen hatte, jener Gesellschaft, die den Wahlspruch: nach uns die Sündfluth, auf ihre Fahne geschrieben hatte. Nichts von alledem. Simm's Gestalten erinnern an die vielen Erzählungen aus der Zeit, die wir nicht nur in den grossen Schriftstellern der Epoche, sondern auch in den massenhaften Almanachen oder kleinen Romanen, die damals erschienen, lesen können. So wird denn der Reiz seiner Figuren wesentlich dadurch erhöht, dass er sie mit dem Zauber der Reinheit zu umgeben weiss und uns vergessen lässt, dass die sogenannte gute alte Zeit nicht gerade jederzeit dieser Bezeichnung Ehre machte.



Franz Simm. Studie

Einen weiteren äusserst günstigen Vorzug bieten die Gestalten der Empireepoche. Nicht wie in der Jetztzeit war die Mode unbedingte Beherrscherin der Sitte und der Kleidung. Wir wissen Alle noch, dass, als unsere Grosseltern lebten, der Wechsel in letzterer sich nicht in der Schnelligkeit vollzog wie heute und dass der Staatsrock sich auf Kind und Kindeskinder vererbte. Welche Monotonie liegt doch in dem ganz gleichmässigen Anzug der modernen Herrenwelt, gewiss werden Diejenigen zu suchen sein, die den Frack für malerisch schön erklären. Damals war es ganz anders. Neben der von dem jüngeren Mann getragenen etwas bizarren Modetracht erschienen die Aelteren noch in ihren gestickten Seiden- oder Sammtröcken, der leidige vielverschriene Zopf aber wurde da und dort ebenfalls noch getragen. So entstand denn die bunteste, vielfarbig schillernde Abwechslung, die in malerischer Hinsicht dem damaligen Gesellschaftsleben unendlich grösseren Reiz und von deren jetzigen wesentlich verschiedene Mannigfaltigkeit verlieh. Auch das

hat Simm meisterlich erfasst, so dass manche seiner Bilder, so massgebend dem Maler vor Allem das Malerische war, in gewisser Art ein Stück Kulturgeschichte geben.

· Das dieser Nummer beigegebene Bild: «Im Hochsommer», mag ein Beispiel dafür sein, wie liebenswürdig er auch die einfachsten Stoffe dieser Richtung vorzuführen weiss. Es ist keine lange Erzählung und erzählt doch so unendlich viel, man baut einen ganzen kleinen Liebesroman, ohne es zu wollen, auf, wenn man einen so harmlosen und doch lebhaft zu Herzen sprechenden Vorgang gleichsam vor Augen sieht. Ein schönes, junges Mädchen ist am frühen Morgen — das verräth



Franz Simm. Studie

deutlich die auf dem Tische zur Rechten befindliche Kaffeekanne — im Garten an einem Blumenbeete emsig beschäftigt. Ihr Denken, ihr jugendfrisches Gemüth, sind gewiss so einfach, wie ihr anschliessendes schmucklos weisses Kleid. Ob sie wohl ahnt, wer mit leisen Schritten zur Gartentreppe gekommen? Gewiss nicht. Vielleicht summt sie ein gefühlvolles Liebesliedchen vor sich hin und denkt ganz geheim an den Geliebten, der sinnend da oben steht, um jede ihrer anmuthigen Bewegungen zu betrachten und so vollständig in ihren Anblick versunken ist, dass er von der übrigen Welt nichts mehr sieht und hört. Und doch! — Ein Augenblick — die ganze jetzt so ruhende Scene wird wie durch Zauber-

schlag verändert sein. Ein Steinchen wird unter seinem Fusse knarren, sie wird aufspringen und freudig ihn erkennen, er dagegen wird sie in seine Arme schliessen und ihr unter tausend Küssen sagen, wie schön sie sei und wie unendlich er sie liebe.



Franz Simm. Studie

Das andere unserer Bilder: «Liebhaberkonzert», jetzt eine Zierde des Museums in Weimar, führt mehr in das Leben der damaligen Gesellschaft. Zeigt in diesem die lebendige Komposition das ungesuchte Arrangement und die bei liebevollster Durchführung bis in das kleinste Detail doch breite Gesammtwirkung das Können des Meisters an, so verbindet sich damit auch ein eminentes Kennen dessen, was er darstellt. So viel Gewicht auch in Gemälden aus einem bestimmten Zeitabschnitt auf das Aeussere, die Kleidung und Haltung der Personen, den Stil der umgebenden Gegenstände und der ganzen Einrichtung des Innenraums zu legen ist, ist das bei Simm trotz aussergewöhnlicher Vollendung noch lange nicht die Hauptsache. Man gehe die Reihe dieser Köpfe durch, man beobachte die ganze Art des Zusammenseins so Vieler und mit Leichtigkeit wird man herausfinden, dass der Ausdruck, der in diese Figuren gelegt ist, die Charakteristik ihres Wesens vor Allem zu dem Beschauer spricht, der nur wohlthätig empfindet, dass die Schönheit des Details das Ihrige zu dem wahren und zeitgemäss richtigen Eindruck des Ganzen beiträgt. Wir gerathen in diesem Gemälde unverkennbar in hochmusikalische Kreise. Was sie wohl auf jenem Klavier mit seinem Körper in eingelegter Arbeit und seinen zierlichen Füssen, welches jedenfalls nach unseren Begriffen einen dünnen, zirpenden Ton hat, so eifrig spielen? Etwa eine Mozartsonate oder vielleicht gar ein Haydn'sches Duett. Wie prächtig muss die Meistergeige, welche der Spielende so sicher handhabt, zu diesem alterthümlichen Instrumente erklingen. Ist das so eifrig musicirende Mädchen nicht gerade so lieblich wie die reizende Melodie, die jetzt unter ihren Fingern den Tasten entquillt? Auch die Gestalten der übrigen Frauen sind voll Feinheit und wirklicher Anmuth. Malerisch angesehen bilden jedoch die Männer mit ihren aus der Zopfzeit überkommenen Perrücken, Zöpfen und gestickten Kleidern einen hochwirksamen Gegensatz. Das Ganze ist so voller Leben, dass man unwillkürlich wünschen möchte, da mitthun oder wenigstens mithören zu können. — Dass Fr. Simm die Empirezeit studirt hat wie kaum ein Anderer, möge in diesem Bilde u. A. an der Charakteristik sämmtlicher Köpfe erläutert sein, die förmlich nur jener Zeit angehören können, in welcher der Vorgang spielt.

Allerdings hat er sich auch ganz eingelebt. Wir dürfen vielleicht verrathen, dass die Dekoration der Wand dieses Saales diejenige der Hauptwand seines Ateliers ist, in welchem tausenderlei Dinge im Stil des Anfangs unsres Jahrhunderts die Aufmerksamkeit des Besuchers fesseln. Gerade so wie auf unserem Bilde steht auch dort eines jener alterthümlichen Klaviere von zirpendem Klang in eingelegter Arbeit, ebenso hängen zwischen Säulen Seidenvorhänge in matten Farben herab. Wohin der Blick trifft, findet er Interessantes und Schönes. Stühle mit geraden und sonderbar geschwungenen

Lehnen, säulengetragene Uhren von merkwürdiger Form, Spiegel in alter Umrahmung und all die vielen reizenden Kleinigkeiten, die doch für die einstige Einrichtung kennzeichnend sind. Alles aber ist ächt, die oben schwebende Ampel ebensogut, wie die massenhaft gesammelten Kostüme des Wandschranks und die Liebe- und Freundschaftsbilder, die über der Architektur in einem Friese dahinlaufen. Betritt man dieses Atelier, so umfängt uns der Hauch der Zeit, die sein begabter Inhaber in so aussergewöhnlicher Vollendung darzustellen weiss und — wenigstens seit einer Reihe von Jahren — mit Vorliebe behandelt.

Als Simm mit den ersten Bildern dieser seiner neuen Richtung vor die Oeffentlichkeit trat, erregten sie allgemeines Aufsehen, seither aber ist jedes der ausgestellten geradezu ein Erfolg gewesen. Welcher Ausstellungsbesucher erinnert sich nicht mit Freude eines, Ende der achtziger Jahre vollendeten, welches «Der Stolz der Familie» benannt war. Künstler, Kenner und Publikum waren damals einstimmig in der Bewunderung des reizenden, liebenswürdigen Kunstwerks — und das mit Recht, denn Jeder musste inniges Vergnügen an einer so freundlich anmuthenden Familienscene empfinden, jedem Beschauer ist gewiss im Gedächtniss geblieben, wie verzückt der alte noch der Zopfzeit entstammende Grosspapa den jüngsten Sprössling seines Geschlechts betrachtet. Und wie das Alles gemalt war! Charakteristik im Ganzen und im Einzelnen, Durchführung und Ausbildung des Details, wie man sie bei uns zu finden nicht gewohnt war. Wie viel gesehen und bewundert wurde später ein anderes Gemälde: «Der Besuch», in welchem die herrliche Figur einer vor dem Stickrahmen beschäftigten Frau und die fast schüchterne Haltung des Besuchers, offenbar eines Elegants jener Tage, gleich hervorragend dargestellt sind. Von ungemein freundlicher Wirkung war ein kleineres jener Gemälde: «Der Dilettant», hier müht sich ein junger, am Boden sitzender Mann ab, das Portrait eines lieblichen, jungfrischen Mädchens zu zeichnen, wahrscheinlich aber sieht er viel zu tief in dessen liebe Augen und ist zu ahnen, dass, wenn auch seine Zeichnung nicht gelingt, Verlobung und Heirath das Nachspiel seiner dilettantischen Versuche werden. Einfacher und doch anmuthend ist das in dieser Nummer enthaltene Bildniss einer Frau, die am frühen Morgen die vor ihrem Fenster stehenden Blumen begiesst.

In dem Gebiete seiner Schöpfungen aus der Empirezeit ist unser Künstler ebenfalls vielseitig zu nennen. Seine reiche Gestaltungskraft bewahrt ihn vor Wiederholung oder auch vor der Wahl sich ähnlicher Motive. Um den Reichthum an Themen, in welchem wir wiederum ein stetiges Fortschreiten, eine fortwährende Weiterentwicklung erblicken, zu bezeugen, mögen nur einige seiner Hauptwerke ihrem Titel nach erwähnt sein. Wir glauben als sicher annehmen zu können, dass sie dem Gedächtniss der Besucher unserer Ausstellungen nicht entschwunden sind, denn auch das gehört zu den Vorgängen der Bilder Simm's, dass sie sich dauernd der Erinnerung einprägen. So werden diese Bilder wie: «Unter'm Lindenbaum», «Scharf beobachtet», «Traumverloren», «Tändelei», «Johannistrieb», «Das widerspenstige Modell», «Einzug der Sieger», «Fatale Situation» u. a. m



Franz Simm. Studie

unvergessen bleiben. Das in Arbeit befindliche: «Musikpause» verspricht wieder sich seinen besten würdig anzureihen.

Wenn in Vorhergehendem ausschliessend von denjenigen Gemälden Simm's die Rede war, die in gewisser Art als seine Specialität zu betrachten sind, geschah dies der leichteren Uebersichtlichkeit wegen. In Wirklichkeit hat sich seine Thätigkeit nicht auf dieses eine Gebiet beschränkt. Mitten hinein malte er das Verschiedenste, nach wie vor nehmen Illustrationen und anderweitige Veröffentlichungen einen grossen Theil seiner Schaffenskraft in Anspruch. Man kann das nur mit Freude begrüssen. Der berufene Künstler bedarf stetig neuer Anregung, die ihn vor Ermüdung oder Erschlaffung behütet. Eine gewisse Abwechslung ist ihm nothwendig, mit um so grösserer Frische wird er die Arbeit in dem einen Felde wieder aufnehmen, nachdem er eine Zeit lang ein anderes bebaute und dort andersgeartete Erfahrungen und Eindrücke sammelte.

Ein grosses Bild: «Der Tod Kaiser Wilhelm's» machte seiner Zeit die Runde durch Deutschland. Es hat nicht wenig zur Ausbreitung des Namens unseres Künstlers beigetragen und verdient die ihm gewordene Anerkennung durch die ernste, dem grossen Augenblick angemessene Stimmung und den eigenartigen Eindruck des Ganzen. Die Schwierigkeit, allgemein bekannte Persönlichkeiten in vollster Porträttreue darzustellen und diese rings um das mattbeleuchtete Sterbelager des Kaisers so ungesucht und schlicht zu gruppiren, wie es am meisten der Wahrheit nahe kommt, war keine geringe, ist jedoch in dem Gemälde mit feiner künstlerischer Empfindung überwunden. Die Wiedergabe einiger Porträtstudien zu demselben ist diesem Artikel beigefügt.



Franz Simm. Studie

Eine weitere grosse Aufgabe gab Simm wieder einmal Gelegenheit, seinen Geschmack und sein Geschick im Erschaffen schöner, hier ideal gehaltener Frauenspersonen auf's Neue zu bethätigen. Es waren dies sechs allegorische Figuren für den Saal der Skulpturen im Wiener Museum, wie Archäologie, Numismatik u. a., die, schwungvoll in ihrer Art, doch wieder den Stempel Simm'scher Anmuth und Grazie in ihrer Erscheinung tragen.

Glaube man jedoch nicht, sein Denken und Sinnen sei stets vergangenen Zeiten zugewendet. Wie gross dieser Irrthum wäre, kann schon ein Blick auf das am Eingang Dieses gegebene Bild eines radfahrenden Mädchens lehren. Es ist das Abbild seiner ältesten Tochter und so wohlgetroffen, dass man Frische und geistige Begabung aus diesen, munter in die Welt schauenden Augen herauslesen könnte. Es führt uns dies überhaupt zu dem neuesten Lieblingsgebiete des Meisters, der selbst dem Sport des Radfahrens mit fröhlichem Eifer obliegt und —



F Simm pinx. Phot. F Hanfstaengl, München

Blumen.





F. Simm pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Scharf beobachtet.



wir möchten sagen: selbstverständlich — denselben auch in einer Reihe von Zeichnungen und Illustrationen künstlerisch zu verherrlichen sucht. Einige Illustrationen und u. a. auch eine Allheil wünschende Neujahrskarte in dieser Richtung gehören zu dem Lebendigsten, was wir zu sehen Gelegenheit hatten. Möge hier auch das frische Bild einer Gruppe von Radfahrern erwähnt sein, welches in der VII. Internationalen Ausstellung dieses Jahres vor Augen geführt ist. — Wieder dem Leben der Gegenwart entnommen sind die zahlreichen Bilder seiner Kinder. Man fühlt heraus, mit welcher Freude er das gezeichnet und gleichzeitig gewähren sie einen Einblick in ein schönes Familienleben.

Wem es je vergönnt war, das Haus des Meisters zu besuchen, das inmitten eines kleinen Gartens am Rande des Englischen Gartens gelegen, freundlich aus dem Grün der umgebenden Baumgruppen hervorsieht, dem muss auf den ersten Blick ersichtlich sein, hier ein ächtes trautes Heim einer Familie und dabei das Heim eines ächten Künstlers gefunden zu haben. Es ist freilich nicht allzugross und geräumig, es ist daneben kein moderner Bau, es bietet gerade Platz genug in den unteren Stockwerken die Wohnräume, in den oberen aber die nebeneinander liegenden Ateliers Fr. Simm's und seiner Gattin zu bergen, aber es bietet den Anblick gemüthlicher Wohnlichkeit. Von früheren bescheidenen Anfängen ausgegangen, ist auch seine innere Einrichtung erst im Laufe der Jahre zu dem geworden, was sie jetzt vorstellt. Nach und nach kam Eines zum Anderen, den Kenner der Geschmacksrichtung längstvergangener Zeiten musste es reizen, das Schönste, was er auffinden konnte, für sein eignes Haus zu erwerben, das für jene Epoche Charakteristische aufzukaufen und dieses damit zu schmücken. Durchwandert man es, so bietet sich dem Blick allüberall Interessantes. Das Empfangszimmer im Erdgeschoss birgt noch Gegenstände aus verschiedenen Kunstepochen, die Wohnräume im ersten Stock dagegen sind vollständig in Empiregeschmack eingerichtet und alle Stücke sind ächt. Die nicht grossen Räume wären kaum zur Entfaltung eines gewissen Luxus geeignet gewesen, auch lag dies wohl nicht in der Absicht des Besitzers, der nichts anderes wollte, als wirkliche Wohnräume im Geschmack der von ihm so oft und so hervorragend dargestellten Zeit behaglich gestalten. Auf ähnlichem Sofa, wie



Franz Simm. Studie

das hier zu sehende, hat einst Schiller oder Goethe geruht, solche Stühle hat gewiss unser Urgrossvater besessen und jenes Service ist fast ganz dasselbe, das man bei irgend einer alten Tante als Familienerbstück gesehen hat. Alles und Jedes könnte sofort in einem der Bilder malerisch verwerthet werden, der Geschmack des Künstlers offenbart sich aber darin, dass Nichts an den Kram der Antiquare erinnert, nein, wir finden uns sehr angenehm in diesen Räumen, die eben vor Allem der Wohnlichkeit dienen sollen.

Simm ist ein Freund der Natur, schon die Lage des Wohnhauses zeigt dies, er gehört aber auch in der Richtung zu den Modernsten, dass er das Malen im Freien ausserordentlich hochhält. Gar manche seiner Gemälde haben schon bewiesen, dass sie nicht in der engen Beschränkung der Atelierwände erfunden, nicht dort gemalt sind. Wie wäre es überhaupt anders möglich, als dass ein für das Schöne offenes Auge nicht auch für die Herrlichkeiten der freien Natur und des heiteren Sonnenscheins geöffnet wäre. Der Drang in das Freie, die Lust, ganz in der Natur zu leben, bestimmte ihn vor Jahren, bei Klobenstein, nördlich von Bozen ein reizendes Landhaus zu erwerben, zu welchem er nun allsommerlich mit seiner Familie zieht. Mitten in der erhabenen Welt des Hochgebirgs, auf einer Höhe gelegen, bietet es ihm beste Gelegenheit, ungestört von dem Publikum der Städte, Bilder ganz in freier Natur zu malen. Jedes Jahr wieder, wenn Münchens Strassen heiss und staubig, wenn selbst die Vorstädte unter der allgemeinen, über der Stadt liegenden Schwüle leiden, zieht es ihn mächtig dahin zu den Bergen des Eisackthales, dort aber geht es jedesmal wieder an ein frisch freudiges Arbeiten. Wenn auch trotz emsigster Beschäftigung das Wandern in den Bergen, ja selbst das Radfahren keineswegs versäumt wird, sind doch schon viele seiner besten Werke in der Weltabgeschiedenheit dieses schönen Landhauses entstanden. Das nämliche traute Familienleben, wie es das Heim in Schwabing verschönt, herrscht auch da, Simm aber bleibt der freudig schaffende Künstler hier wie dort. Klobenstein wird übrigens von Freunden der grossartigen Gebirgsnatur viel besucht, auch manche Bozner Familie flüchtet im Hochsommer aus dem Staub und der Hitze des Thales zu jener Höhe. So entsteht dort oben ein eigenartiges Leben, an dem sich auch unser Künstler wiederholt betheiligte. Die für seine Arbeiten mitgebrachten Kostüme aus der Empirezeit wurden bei einigen Wohlthätigkeitsvorstellungen in dem nahen Hôtel verwendet, um lebende Bilder aus jener Epoche zu stellen, die sich ausserordentlichen Erfolges um so mehr erfreuten, als man derartiges in



Franz Simm. Studie

einem so entlegenen Orte kaum zu sehen erwarten konnte. Unter den, diesem beigegebenen kleineren Bildern findet sich eine Darstellung des Laubenganges vor dem Klobensteiner Landhause.

Wenn wir anfangs behaupteten, der Lebenslauf vieler Künstler gebe meistens zugleich ein Abbild ihrer künstlerischen Entwicklung, so trifft dies bei Simm wenigstens vollkommen zu. Verfolgen wir Beides mit Aufmerksamkeit, dann lernen wir einen Künstler kennen, der bei allem Ernste des Strebens eine in sich harmonische Natur ist, einen Künstler, in dessen Seele etwas von der sonnigen Liebenswürdigkeit herrscht, die seine Bilder auszeichnet. Herzerquickend ist das in einer Zeit, in welcher man es nur zu oft mit gemaltem Pessimismus zu thun hat, oder auch gar nicht selten auf widerliche Erzeugnisse eines irregegangenen Geschmacks stossen muss, der durch den Kultus der Hässlichkeit Genialität oder wenigstens Originalität zu erreichen sucht. Unser Künstler hat auf weitaus gediegneren Grund gebaut, ihm ist nicht das massgebend, was «gefallen könnte», aber gerade dadurch, dass zu seinen Bildern Stoffe gewählt sind, die zum Gemüth des Beschauers sprechen, während deren künstlerische Durchbildung von Schönheit und ungemeinster Vollendung ist, bleibt ihm das Gefallen eines Jeden um so sicherer.



Franz Simm. Studie

Nach Allem, was vorher gesagt wurde, könnte die Vermuthung nahe liegen, unser Künstler, der so ganz selbständig in einer, nur ihm eigenen Welt des Denkens und Schaffens steht, könne dem Leben und Treiben unserer Zeit und insbesondere dem Kunstleben entfremdet sein. Dem aber ist nicht so. Allen Interessen der Künstlerschaft ist er mit Wärme zugethan und opfert bereitwillig Zeit und Mühe, um seine Antheilnahme auch durch die That zu zeigen. Er gehört demnach nicht zu den Künstlern, die sich nur in ihr stilles Atelier flüchten, wenn ihnen gar Manches unbequem entgegensteht, im Gegentheil, er verfolgt mit Eifer alle neuen Erscheinungen und vorzüglich das Ausstellungswesen, das so Vielen in seinem Drängen und Hasten weniger sympathisch erscheint, findet in ihm einen eifrigen Pfleger und Förderer. So ist ihm schon des Oefteren das ehrenvolle, aber mühsame und undankbare Amt eines Jurors übertragen worden. Auch in der diesmaligen VII. grossen Internationalen Kunstausstellung ist er als solcher berufen.

Ebenso hat sich Simm gegen die neueren Richtungen keineswegs abgeschlossen, so wenig er sich vielleicht durch die kommenden und verblassenden Erscheinungen derselben auf seinem Wege

beirren lässt. Es ist von Interesse, seine Urtheile über diese zu hören, die beweisen, mit welcher Aufmerksamkeit er die neu auftauchenden wechselvollen Erzeugnisse modernsten Kunstgeschmacks beobachtet und in ihrem vollen Werthe würdigt, ja, wie er sichtlich bestrebt ist, ihnen die beste Seite abzugewinnen. Der feste Standpunkt, den er in seinem eigenen Kunststreben erreicht hat, erleichtert es ihm, mit Wohlwollen auf Vieles zu sehen, was seinem innersten Wesen doch gewiss widerstreitet.



Franz Simm. Studie

Fassen wir alle Züge dieses Lebens, das so reich an Thätigkeit und frohem Schaffen ist, zusammen, so ist es das Bild eines ächten und wahren Künstlerlebens, das uns im Zusammenhalt mit seinen Erfolgen in hohem Grade anmuthen und uns die Werke des Malers um so näher bringen muss. Sonnige Heiterkeit, eine gewisse schlichte Gediegenheit und dabei in allen eine unbedingte Wirkung auf das Gemüth, darin liegt der Zauber der Simm'schen Schöpfungen, während alles Krasse, jede eigentliche Effekthascherei in bestem Sinne vermieden ist. Sie werden daher ihren Werth nicht verlieren, mögen Richtungen jeder Art kommen und verschwinden. Geradeso wie in der Musik trotz der machtvollen Wirkung der modernen Meister die Werke einiger liebenswürdigen Tonsetzer unvergessen geblieben sind und sogar mit immer grösserer Vorliebe wieder hervorgeholt werden, ist es auch diesen vorherzusagen, dass sie unvergessen bleiben. Und noch Eines: unwillkürlich fühlt man beim Ansehen derselben heraus, welche Freude an seinem Schaffen den Meister beseelte, ohne sich dessen klar bewusst zu werden, theilt sich diese Freude dem Beschauer mit und um so mehr bewundert er dann die reizende und bei aller Genauigkeit doch breite und künstlerische Art der Durchführung. Möge der Künstler auch weiter mit solcher Freudigkeit schaffen und nach wie vor den höchsten Zielen seiner Kunst entgegenstreben.



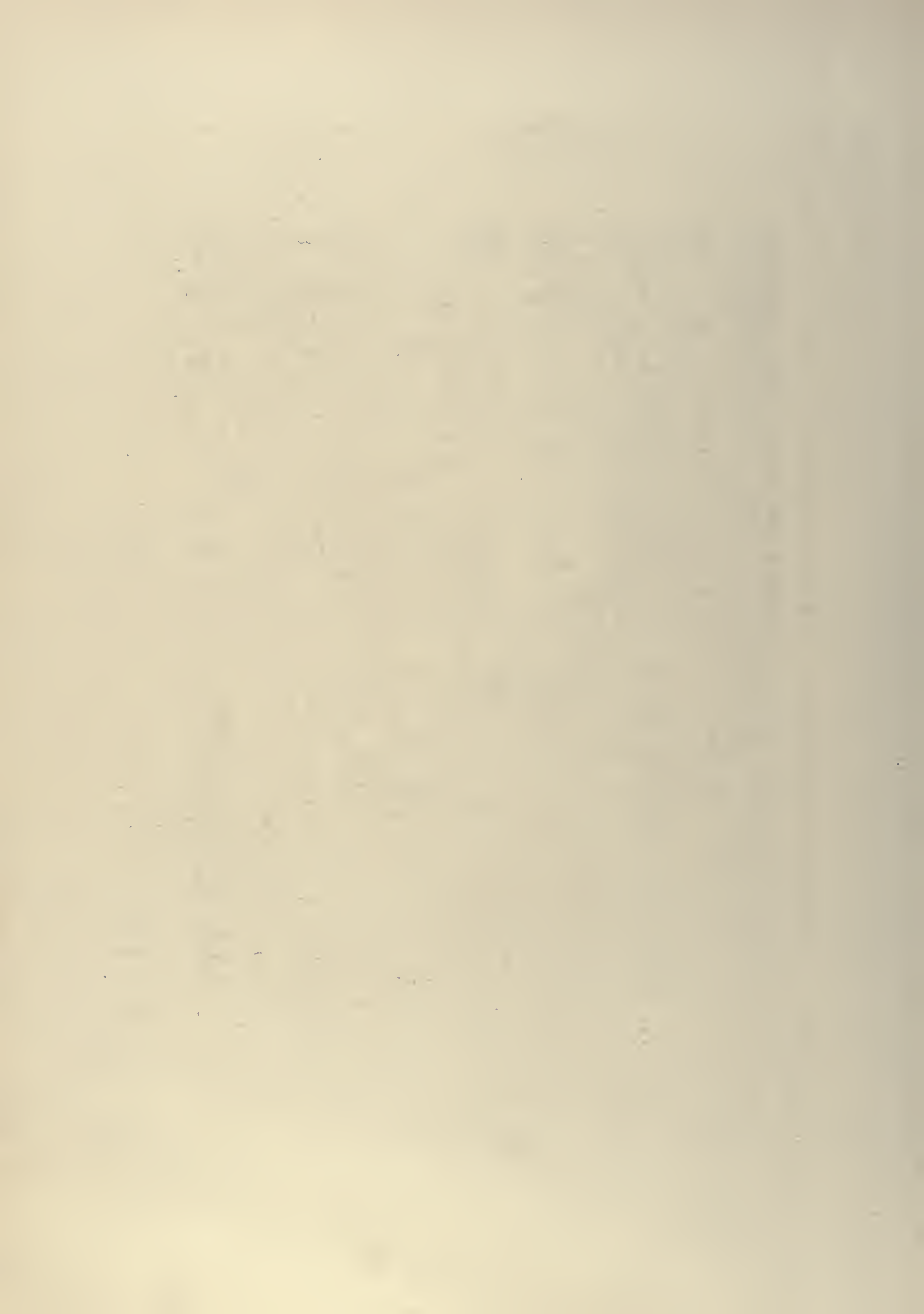
Franz Simm. Studie

Möge zum Schluss nicht unerwähnt bleiben, dass es ihm an öffentlichen Auszeichnungen, Ehrungen etc. nicht fehlte, Medaillen sind ihm wiederholt zuerkannt worden. Dem Künstler, der jetzt in der Vollkraft seiner Jahre und Schaffens steht, sei ein herzliches «Glückauf» zu seiner weiteren künstlerischen Laufbahn zugerufen!



F Simm pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Madonna.





F Simm pinx

Im Hochsommer.



DER MÜNCHENER GLASPALAST VON 1897

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

Mit einer ganz ungewöhnlichen Spannung ist der heurige Glaspalast nicht bloss in München, sondern auch im ganzen Deutschland erwartet worden. Er hat die Erwartung erfüllt und darüber hinaus hat er dem Ausstellungs-System eine tiefgreifende Anregung gegeben; er ist einer der bedeutsamsten Ausstellungserfolge der neuesten Zeit. — Ein heftig tobender Streit, der das Publikum längst gelangweilt hat, ist ihm vorausgegangen, und Lenbach blieb in ihm Sieger, so dass man diesmal mit dem Erfolg seiner Oberleitung von dem Lenbach-Glaspalast reden kann. Wer sich nicht blind stellte, konnte das voraussehen, sobald dieser vielbefähigte Mann mit seinem rücksichtslosen Willen und dem Einsatz seines Rufs an die Spitze trat. Denn das ist ja eine unleugbare Thatsache in unserer Zeit des Commissions- und Genossenschafts-Unwesens, dass alles Bedeutsame doch nur von einem scharfen Kopf und einem zähen Willen ins Leben gerufen, und dass eine Sache um so sicherer verfahren wird, je mehr Personen hineinzureden haben.

Sind auch die im heurigen Glaspalast vereinten Parteien nur äusserlich, der Noth gehorchend, zusammengekommen, so liegt doch ein guter Theil des Erfolgs in dem Sammeln und Anspannen aller Münchner Kräfte: Die äussere Veranlassung hat dazu das Vorgehen der Berliner Künstlerschaft gegeben, in deren Mitte ausgesprochen ist, dass man mit München rivalisiren müsse. Die Sache hat viel Staub seiner Zeit aufgewirbelt, — sie hat heuer die Glaspalastbehaglichkeit aufgerüttelt. Im Ernste ist trotzdem an eine Nebenbuhlerschaft Berlins in der deutschen Kunstführung weder heute noch morgen zu denken. An der Spree wachsen brauchbare Soldaten und tüchtige Thatmenschen, die von ihrer Arbeit beim Essen reden und Nachts davon träumen, weil ihnen jeder frohsinnige Schwung fehlt. Dieser Charakter kommt aus der Armuth des Landes, dem zähen Kampf um das kärgliche Dasein, dem ernsteren Volksschlag und schliesslich aus der ernüchternden Rückwirkung des Militarismus. Der Märker und der Berliner haben sehr tüchtige Eigenschaften hinter einer wenig anmuthigen Schaale — man kennt sie im Süden leider nicht, weil dorthin in der Regel nicht gerade das beste, selbst von den eigenen Landsleuten gering geachtete norddeutsche Publikum kommt, — aber das fröhliche Lebenlassen, der Kunstsinn mangelt dem Berliner durchaus, und die Versuche einzelner preussischer Könige zur Erweckung sind immer nur Treibhauspflanzen geblieben. Man kann dies noch heute sicher daran erkennen, wie zusammenhanglos eigentlich das Berliner Kunstleben ist. Könnte man den natürlichen

Sinn des Süddeutschen für das Gesetz ruhigen, organischen Wachsens, seine frohsinnige Lebenslust und angeborene Freude an der Lebenszierde, und dann die Reize Oberbayerns mit dem nahen Gebirge, die nervenstärkende Luft, welche die richtige Gelassenheit für das Kunsterzeugen giebt, eintauschen, — könnte man die aus zahllosen Denkmalen lebendig wirkende Kulturüberlieferung, — die in der Mark fast nur noch in der Litteratur besteht, — dazu die folgestrenge Kunstpflege seitens des schönheitsfrohen Wittelsbacher Fürstengeschlechts und sein patriarchalisches Verhältniss zur Kunst, und schliesslich den dadurch herangezogenen Stamm vortrefflicher Künstler ohne Weiteres an die Spree versetzen, dann wäre Grund zur Sorge um eine ernstliche Nebenbuhlerschaft. Ein Kunstaufschwung lässt sich niemals aus dem Boden stampfen, — er gedeiht auch nicht überall, und selbst auf dem günstigsten Boden bedarf er der sorgfältigen Vorbereitungen Jahrzehnte hindurch. Dafür fehlen Berlin die Hilfsmittel quasi der Natur. Der Ausfall der vorigen und besonders der diesmaligen Berliner Ausstellung, an die viel Mühe ergebnisslos verwendet ist, geben den Beweis für diese Lage. Man wird sich auf die Dauer in Berlin auch kaum darüber täuschen können.

Das also ist eine Ursache für den diesjährigen Münchner Erfolg. Die andere liegt in der Verjüngung der Ausstellungsgrundsätze, die einer vorhandenen Müdigkeit des Publikums gegenüber den riesigen Jahrmärkten entgegenzuwirken bestimmt sind. Weder schlechte Beleuchtung noch ein unbehaglicher Lagerraum tödten so sicher die Stimmung des einzelnen Werks als unrichtige Nachbarschaft. In unseren Ausstellungen können Bilder überhaupt nicht zur richtigen Wirkung kommen. Dieser Umstand hat die fadeste Wirkungshascherei, das Fortissimo-Arbeiten bei vielen Künstlern grossgezogen, — er hat auch die Laien verwirrt statt herangebildet und viel zu den ungesunden Zuständen der Gegenwart im Kunsttreiben beigetragen. An die Stelle der Sammlung, des Genusses, des Verständnisses ist die gedankenloseste Urtheilsfexerei getreten, bei der es nur noch auf die funkelnagelneuste Richtung und den aufregenden Erfolg ankommt. Sind doch auch so recht bezeichnend für unsere Zeit aus dieser Ursache jene rauschenden Tageserfolge, die morgen über den eines Anderen vergessen und oft gleichbedeutend mit dem wirthschaftlichen wie künstlerischen Verfall der damit — Beunglückten sind. Eine Ausstellung richtig zu belasten, ihre Theile zu individualisiren, für geistige Uebergänge Sorge zu tragen und damit eine harmonische und feierliche Stimmung über das Ganze zu legen, — das ist eine grundlegende Neuerung des heurigen Münchner Glaspalastes, dessen Grundsätze fortab nicht mehr zu umgehen sein werden.



C. G. W. Georgi. Centauren

Eine dritte schon angedeutete Ursache für den Erfolg ist die Sammlung aller vorhandenen Kräfte zum Konzert. Genossenschaft, Secession, Luitpoldgruppe sind vereint und das feste Können der Alten giebt mit dem gährenden Most der Jungen eine wohlgefällige Mischung. Die Secessionsfrage war lange



Robert Haug. Kampf im Kornfeld

eine brennende an der Isar. Die Alten, die sich nicht absetzen lassen wollten, — die Jungen, welche hochzukommen strebten und sich zurückgedrängt glaubten, gaben den Kern dieser Frage; das ist Weltlauf und wird immer so sein. Die schäumende Jugend hat sogar für ein braves Philistergemüth etwas Verführerisches, und viel Nimbus hat darum um die Jugendtage der Secession geglänzt. Aber betrachten wir nach der heutigen theilweisen Vereinigung und Versöhnung einmal die Sache ohne jede Parteilichkeit. Haben die Führer der Secession, — ein Uhde, ein Stuck u. s. w., — die schon vorher anerkannt waren, diese Gründung für ihr Hochkommen wirklich nöthig gehabt? Gewiss nicht! An dem Hochkommen streberhafter Nichtkönner mittels gemeinsamen Vorstosses, an der Interessenpolitik gewisser Nichtkünstler hat der Gegenwart indessen nicht das Mindeste gelegen. Es ist entschiedener Unfug, wenn unfähige Elemente mit Hülfe geschickter Züge und unter Deckung durch bedeutende Künstlernamen auf die Oeffentlichkeit Sturm laufen und dabei in solchem Verfolg ihrer eigenen Interessen der natürlichen Entwickelung erheblich schaden. Die Secession hat mancherlei Nutzen gehabt, so lange sie dem Idealismus bei ihrer Gründung treu blieb. Sie hat die schwüle Luft im Kunsttreiben um 1890 gereinigt, Junge wie Alte aufgerüttelt, wirklich Gesundes in der jungen Kunst in den Vordergrund gerückt. Aber welche bedeutende Kunst hat sie denn durchgebracht, — welchen Namen etwa gangbar gemacht? Die Grossen aus ihren Reihen waren doch schon allesammt vorher angesehen! Dagegen hat sie nach der anderen Seite viel gesündigt. Aus ihren Reihen stammen jene gespreizten Jünglinge aus wohlhabenden Häusern, mit Geld, ohne Talent, aber dem Bedürfniss, von sich reden zu machen, welche heute unserer Kunst eine Theilfärbung des

Verwahrlostseins geben, — jene an Können unsäglich armen, an Ansprüchen und Selbstschätzung überreichen Dilettanten, die der ehrliche Künstler aufs Tiefste verachtet, und die leider recht hörbar das Wort führen. Aus unerwartetem Mangel an geeigneten Kräften hat die Secession leichtherzig einer ganzen Reihe von solchen Verderbern des Kunstgeschmacks Thür und Thor bei sich geöffnet, was ihr verhängnissvoll werden musste. Seit die Handlungen der Secession nicht mehr unbeirrt ideal waren, unfähige Elemente bei ihr das Wort führten und so ernste Leute wie Uhde, Stuck u. s. w. nicht mehr den Ausschlag gaben, war desshalb auch Zwietracht in der Secession an der Tagesordnung. Es gährt auch heute noch in ihren Reihen und die Mitgliederschaft gleicht der des geheimen Raths von Venedig, dessen Theilnehmer Keiner genau kannte; die Secession spaltet sich unaufhörlich. Es ist nicht meine Aufgabe, hier der Secession alle ihre schweren Fehler, die zu einem schnellen Niedergang führten, vorzurechnen, aber ich habe auch keine Veranlassung, den Ernst ihrer Lage, das Ergebniss unhaltbarer Theorieen zu verschleiern. Ein solches ist auch die sehr auffällige und nachdenkliche Erscheinung, dass alle die kleinen Lichter, welche in diesen Jahren am Himmel der Secession aufgegangen sind, nach kurzem Flammen in jener schnellen Erlöschung begriffen sind, die mit dem Aufgezehrtsein gleich ist, — dass ein Uhde, ein so eminenter Künstler, selbst in diesen Secessionsjahren an der grauen Vereinstheorie unterzugehen schien? Dass ferner diese Gründung gährender Jugend mit dem so schönen Motto: «Natur» heute durchgängig den Verfall an die unerträglichste Unnatur, an die Nachahmung der schwächsten und ausgewaschensten geschichtlichen Vorbilder darstellt? Man sehe einmal unvoreingenommen die Secessionssäle durch. Sie sehen freilich pikant genug aus; aber das bischen Gute an Schöpfungen darin hat mit dem Geist der heutigen Secession keine andere Berührung als die bloss erhaltener alter Kameradschaft der Schöpfer. Die Secession ist eben innerlich überlebt, — um diese Thatsache ist durch keine Beschönigung herumzukommen. Sie ist zudem ohne jede tiefere Wirkung am Volk bisher vorübergegangen; die gedanken- und gewissenlose Nachäfferei des Franzosenthums, die sie nicht ihrer Losung nach, aber in Wirklichkeit vertreten hat, ist bankerott gegenüber dem Anwachsen einer kraftvollen deutschen Kunst, — bankerott auch gegenüber der so heiss befehdeten «alten» Kunstrichtung, die an Lebensfähigkeit nichts verloren hat. Je schneller darum die geistigen Führer der Secession, die wirklichen Könner, denen die Lenkung der Bewegung aus den Händen gewunden ist und vor deren Kritik die krankhafte Wendung der Lage schwerlich bestehen kann, den Ballast der Mal-Akrobaten von sich abschneiden, — um so besser für ihren Ruf und die friedliche Gesundung unserer Kunstverhältnisse.


William v. Schwill. Selbstportrait

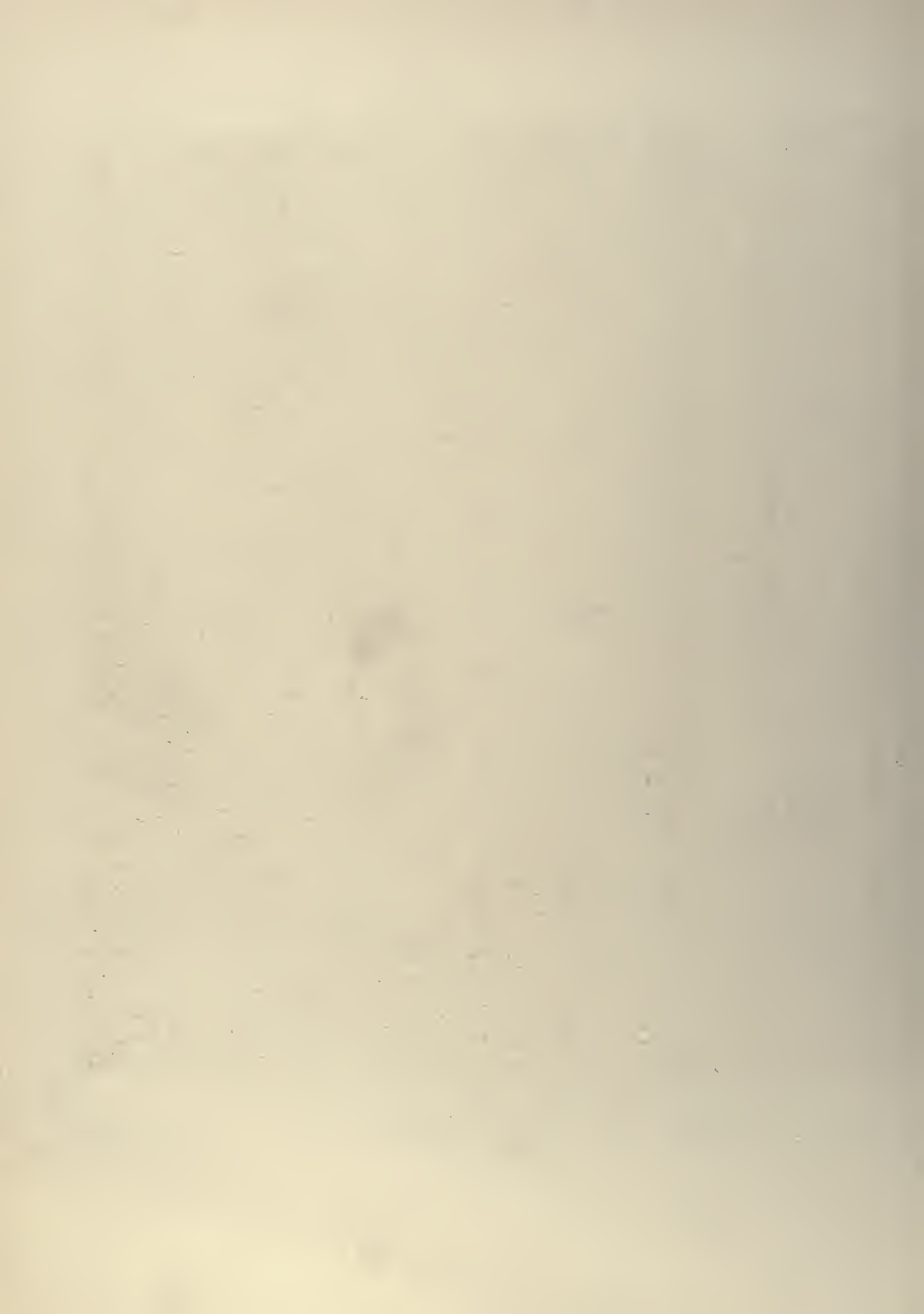
* * *

Das Gesammtbild des Glaspalastes von der zeitgenössischen Kunst ist kein übermässig Bedeutendes. Die Grossen fehlen theils, anderntheils sind sie nicht mit glänzenden Hauptwerken vertreten.



Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait S. K. H. des Prinzregenten Luitpold





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl München.

Portrait der Frau des Künstlers.



Gerade die schlagende Zeiterscheinung, die Blüthe der «Phantasiekunst», — um einen unzureichenden Namen aus Mangel an einem besseren zu geben, — ist nur einseitig vorhanden. Dafür ist aber der Durchschnitt hoch, und er ist harmonisch, und in frischer und fröhlicher Wandlung gesundet unsere weite Kunst sichtbar überall von dem Schwindelgeist, der mehr und mehr die Ausstellungen zu erfüllen schien. Wir dürfen getrost weitersehen. Böcklin hat unendlich gewirkt; die über Zeit und Raum hinausragende Gestalt eines Max Klinger, der soeben in Leipzig mit seinem Olympierbild auch den ersten grossen Malertriumph feiert, — die herzgewinnende Kunst eines Hans Thoma, — der immer mehr zu einem Klinger-Dioskuren in völliger Selbständigkeit heranreifende Franz Stuck, — sie sind ja mit einer Schaar von Genossen wie Hermann Prell und Jüngeren längst die Säulen einer kraftvollen nationalen jungen Kunst, die Geist von unserem Geist und Blut von unserem Blut ist und nichts mit Pariser Pflastertreterei zu thun hat. Bildung des Verstandes wie des Herzens sind in dieser Kunst wieder Grundmauern des Schaffens, und eingesetzt sind wieder als Vorbilder die Gründer unserer nationalen Kunstschätze, Dürer und Cornelius, ohne dass die Gefahr eines Versinkens in deren Zeitschwächen anzunehmen wäre. Dafür hat der «gute» Naturalismus mit zweifellosem Verdienst uns zuviel Malerblut versetzt. — Aber diese aristokratische Phantasiekunst bildet nicht das einzige Zeichen der Zeitwandlung. Auf allen Gebieten rührt sich's. Die erschöpfte naturalistisch-coloristische Bewegung ist im Stillstehen begriffen. Ihr Pädagogisch-Vortreffliches: die Verfeinerung von Licht- und Luft-Darstellung, der reichere Ausdruck an Ton und Bouquet, der grössere Zug — sind einverleibt; die Menge der Maler aber hat bei den Alten wieder solides Handwerk gelernt; — man beachtet wieder das Malbare in der Malerkunst, — die Tonjäger und Valeur-Akrobaten mit dem kleinen Gehirn und dem krampfhaften Pulsschlag nach Aufregungen sind anscheinend zurückgedrängt. Die Welt spiegelt sich wieder im Gemüth des Künstlers und nicht bloss auf seiner Netzhaut, — der Mensch ist selbst in seiner ärmsten Gestalt aus der von den Verfallnaturalisten ihm aufgezwungenen Rolle als stumpfes Modell für Licht und Farbe (und wie verächtlich reden diese Herren stets von der «Modell-Malerei» der Piloty-Schule,



Orrin Peck. Damenportrait

die ihnen an blossem Können weit überlegen war!) wieder zu einer Kreatur mit Seelenregungen und menschlichen Beziehungen geworden.

Der Malerei-Socialismus, der aus der Luft weniger moderner Grossstädte wie Berlin, Leipzig, Hamburg, Essen und dazu aus holländischen und französischen Vorbildern destillirt ist und dank dem grossen Können ihrer Urheber echte Kunst im Wesentlichen doch nur in den Werken aus Uhde's und Liebermann's bester Zeit hinterlassen hat, geht reissend nieder; sichtbar schwindet mit ihm die katzenjämmerliche Stimmung eines Kunstjahrzehnts; man spürt unverkennbar überall muthvollen Herzschlag, fröhliches Gedankenwerk, Erkenntniss für die Sphären einer Kunst, welche die Zeit begreift, durchdringt, verarbeitet, aber nicht an ihren äusserlichsten Zufälligkeiten hängen bleibt.

Diese Betrachtung giebt die Hauptwürze für den fesselnden Eindruck des heurigen Glaspalastes und ich glaube, dass er als Denkstein für einen kräftigen Umschwung gelten kann. Interessanter Weise bietet Berlin in der gleichzeitigen Ausstellung dasselbe Bild des Naturalismus-Niedergangs, während der Umschwung dort erst wenig hervortritt.

* * *



August Holmberg. Abend

In eine überaus glänzende und gewinnende Form ist diese heurige Bilderschau gekleidet. Was E. Seidl und Lenbach hier geschaffen, ist im Ganzen ein Meisterwerk trotz minderer Einzelheiten. Diese Kuppelhalle mit der bläulichen Athene, den vergoldeten heiligen Widdern, dem Sternenkreis, diese einfache Ornamentik und das Zusammengehen von Altgold mit Weiss und Blau mit den lebenden Pflanzen, — wie traumhaft feierlich umfängt es den Beschauer aus magischem Halbdunkel, als trete er in den Tempel einer guten, friedensinnenden Gottheit! Dann die zur vornehmen Wandelhalle mit alten und neuen Gobelins und nur einem Brunnenbildwerk umgeschaffene Mittelgallerie, — die einen lösenden und erquickenden Ruhepunkt bietenden Kabinette zwischen den Abtheilungen, — das geschmackvolle, isolirende Hängen der Bilder auf sorgfältig berechnetem Hintergrund, — das Bildwerkkabinett, — die retrospective Abtheilung als Ruhesaal, — sie sind so glücklich angeordnet, dass die Betrachtung der Ausstellung einen von Ermüdung anscheinend freien Genuss bietet. Selbst auf die Restauration erstreckt sich dieses Zusammenstimmen: als Atrium eines griechischen Hauses mit neutraler Tapete zwischen weissgelber Fassung und Hermen angeordnet, ist sie von ruhiger und angenehmster Wirkung. Von den Kabinetten ist das arabische von Bredt hergestellt; ein Meisterwerk von Geschmack der Dülfer'sche Vorraum im Empire-Stil, welcher mit Violett, Weiss und Silber die etwas



Adolf Echtler. Peccatum

armen und kahlen Formen dieses Stils glücklich belebt zeigt. Die beiden kunstgewerblichen Kabinette von Dülfer und Fischer sind in den Möbeln, Gebrauchsgegenständen, Bucheinbänden, Gläsern, Stoffen kleine Museen für sich, in denen viel Köstliches zu finden ist; der Versuch zu neuen Stilweisen ist mehrmals — in den Decken, Obrist'schen Stickereien, einzelnen Möbeln z. B. — recht erfrischend. Aber als Räume drücken die Zimmer durch ein Zuviel, so dass die Unterbringung der Arbeiten aus dem Kleinkunstgewerbe in einem Raum für sich vortheilhafter gewesen wäre. Diese beiden Zimmer mit ihren «neuen Stilversuchen» scheinen, vielen mir entgegengetretenen Aeusserungen nach, als eine Art Wunder dieser Ausstellung betrachtet zu werden, was mir sehr bedenklich und voreilig däucht. Denn ein grosser Theil dieser Motive ist französischen und englischen Ursprungs und sie können danach wohl als blendende, aber nicht als ernsthafte Erfindungen anerkannt werden. Nachdem unser Kunstgewerbe lange ganz unfruchtbar gewesen ist, entwickelt es seit wenigen Jahren eine wahre Tropenüppigkeit. Aber es bleibt eben unter fremdem Vorbild, das in eine für uns taugliche Form umzuprägen selten Einer sich Mühe giebt. Beschaut man parteilos sich alle diese, mit dem Anspruch des Neuen auftretenden Sachen, so fällt einem unwillkürlich der sehr edle Maler Fludribus aus Scheffel's «Trompeter von Säkkingen» ein. Der Dichter lässt in seinem grotesken Humor diesen Kunden auf den schuftigen Raphael schimpfen,

welcher ihm, — dem Fludribus, — seine herrlichsten Eingebungen schon vor mehr denn 100 Jahren geraubt hat. Auch ein erdrückend grosser Theil moderner symbolischer Malerei und gleichen Kunstgewerbes hat mit dem edlen Fludribus zu toben ein Recht, dass der französische und noch mehr der englische Symbolismus ihm seine neusten Eingebungen — vorher weggenommen hat, — wie das u. A. jeder Durchblätterer der englischen Kunstzeitschrift «Studio» in ihren verschiedenen Jahrgängen selbst feststellen kann. Wenn irgendwo bei uns z. Z. Mangel an Sachkenntniss und Verworrenheit bei der Kritik herrscht, dann auf diesem Gebiet des Kunstgewerbes gewiss. Die Grundlage für dessen Zierformen liegt naturgemäss in unserer heimischen Fauna und Flora, bei den Vorbildern der bedeutenden



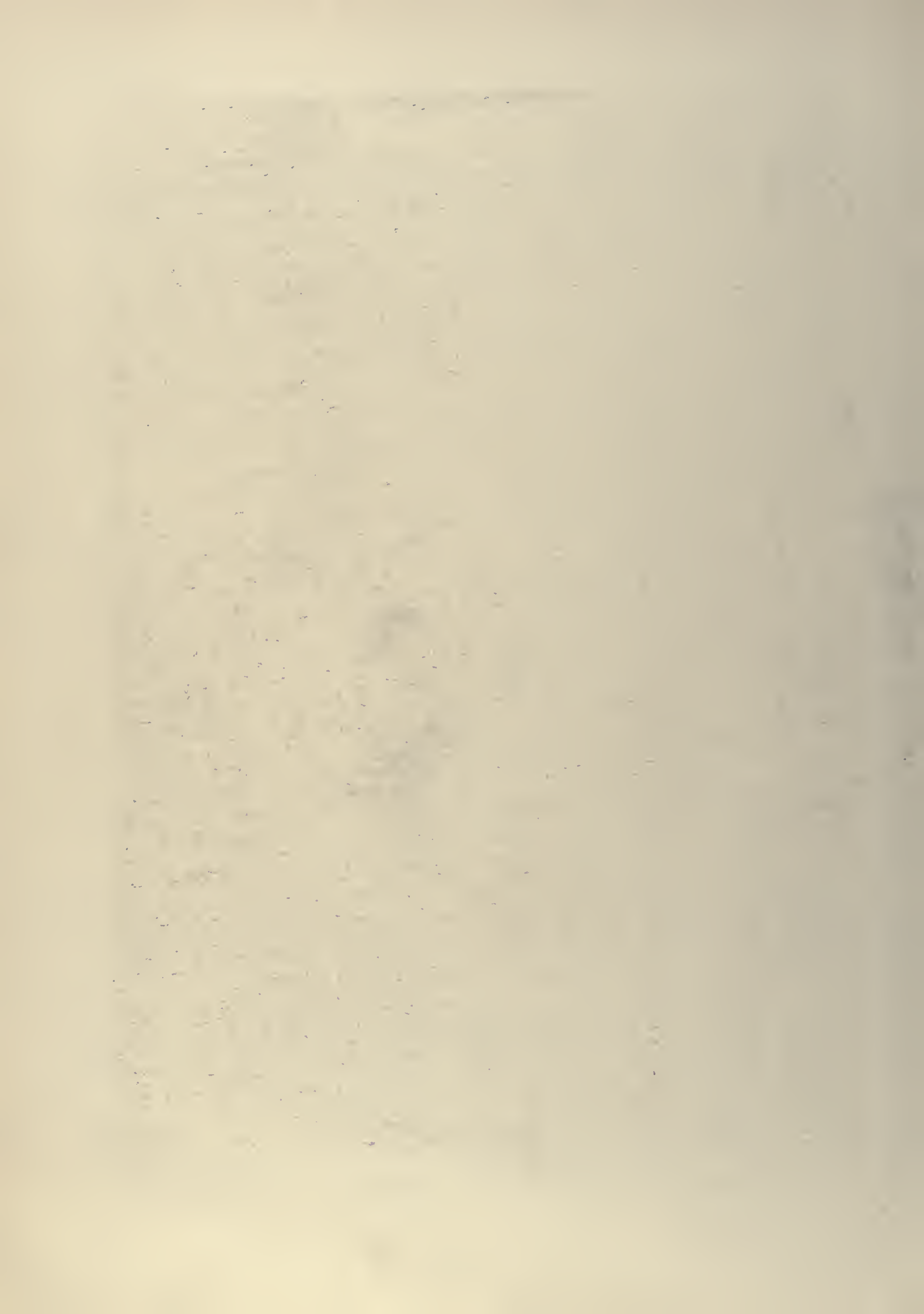
Hubert von Heyden. Hühnerhof

Werke aus unserer Vergangenheit (von denen sich wahre Meisterwerke schon in den ältesten Miniaturen befinden!), bei parallelen Vorbildern des Auslands, sobald ihre Motive nur analog unserer Denk- und Gefühlsweise umgebildet sind. Für den, der diese beiden Zimmer durchmustert hat, brauche ich den Vergleich damit nicht zu ziehen. Es ist hier noch soviel Unselbstständiges, Unverarbeitetes neben einzelnem Guten, dass von einem wirklichen Erfolg nicht die Rede sein kann. So entnervt, schwammig, so phantastisch-zerfahren ist der deutsche Geist vom Ende des 19. Jahrhunderts auch nicht, wie die Dekorationsgrundsätze im Ganzen erscheinen lassen. — Die «retrospective Ausstellung» im Glaspalast, d. h. der Ueberblick über die Kunstgeschichte in Meisterwerken, gehört nicht in den Rahmen dieser



Franz von Defregger pinx

Ein Kriegsrath 1809.





Friedrich Karl von Uhde pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Hofschauspieler A. Wohlmuth als Richard III.



Zeitschrift. Der Gedanke dazu war nicht glücklich, weil eine Ausstellung hier mit keinem Museum wetteifern kann; und in der That macht denn auch dieser dekorativ sonst sehr gelungene Theil den Eindruck der Willkür und — des Missgeschicks. Heute, wo die sogenannte «moderne» Bewegung auf einem bedenklichen Punkt steht, muss es doch als ein sehr boshafter Zufall gelten, wenn die Franzosen und Engländer, welche den Anstoss für sie gaben, durch schwache Werke in einer unverdient schlechten Beleuchtung erscheinen; das wird manchen Nimbus zerstören, — um den es im Uebrigen nicht schade ist. Der Grössenkult hierin ist vielfach recht albern. Denn was soll man für eine Gegenkritik auf den Lippen haben, wenn einem gelegentlich der kaltsinnige Macher Manet, dessen



Alfred Kowalski-Wierusz. Am Bache

Geschick durchaus zugegeben werden soll, auf's Höchste gepriesen wird, und besagter Lobredner verstummt, wenn man ihn frägt, was er vom ersten Vorläufer der deutschen modernen Bewegung, von Teutwart Schmitson, hält, dessen Namen — ein so bedeutender und feuriger Künstler daran hängt — er meist nicht einmal kennt. Ich habe diesen boshaften Versuch schon wiederholt mit dem gleichen Erfolg gemacht. Aber das ist ja eines der vielen traurigen Zeichen vom deutschen Undank gegen seine nationalen bedeutenden Künstler; so ist es gerade Recht, wenn der schnorrerhafte Auslandskult mit jedem durchtriebenen Farbenreiber einen Stoss erhält.

* * *

Einen Umschwung zeigt die Ausstellung, wie ich schon erwähnte, der sehr bezeichnend ist. Die deutsche Kunst war immer eine solche geistigen oder gemüthvollen Inhalts und von einer Weltbetrachtung, an der mehr das Herz als die kritischen Sinne Antheil hatten. Während die ältere Kunstrichtung vollkommen auf diesem nationalen Boden stand, gehört ihm von der jüngeren, der «modernen», nur ein bestimmter Zweig, die Phantasie-Malerei, an. Diese ist denn auch lebensfähig geblieben, zu wachsenden Resultaten gelangt, wie das naturgemäss ist, da sich nur natürliches Gewächs in allen Dingen der Welt, aber keine Treibhauspflanze, zu halten vermag. Wie wäre andererseits ein so sicheres Anwachsen von Franz Stück, diesem fremdartigen mixtum compositum aus einer neuartigen Auffassung der Antike und deutscher Waldphantastik denkbar; umsomehr als seine Abgeschlossenheit gegen den Durchschnittsgeschmack, seine strenge Eigenart, seine schillernde Veränderlichkeit Caviar fürs Volk und diesem nicht schmackhaft ist. Aber wo das Volk nicht versteht, da fühlt es doch dunkel, und so fühlt es in Stuck das Verwandte, wie es das Gleiche in Böcklin und Klinger gefühlt hat; eine verständnissdurchdrungene Bewunderung ist für das Volk gar nicht nöthig, um sich in Scheu vor einem Künstler zu beugen, vor allem, um den satirischen Witz in seinem Munde zu verschliessen, von dem die Naturalisten ja ein Lied zu erzählen wissen. Stuck's «Verlorenes Paradies» ist eine Neubearbeitung früherer Themen, und es ist interessant, wie der Künstler in der Darstellung des Engels und des scheu davon schleichenden Menschenpaares an innerer Kraft und an Formengefühl gewonnen hat, so dass dies Bild unbedingt zu seinen Hauptwerken zu zählen ist. Auch aufgebaut ist es mit einer Sicherheit, die selbst bei Stuck hier hervorgehoben werden muss. Der sehr bewegliche Künstler ist als Kolorist von seiner früheren lichtfrohen Art jetzt im Zusammenhang mit einem Zeitzuge zur Schwarzmalerei gekommen, die mir persönlich weniger behagt als die frühere. Das dämpft die mächtige Wirkung des Bildes etwas ab. Welche feinen Geburten Stuck'scher Kunst dagegen, wie einwandfrei und schlicht-monumental sind das meisterhafte Selbstbildniss und die dämonische Beethovenmaske — ist auch die kleine Skizze zum Bacchanal, das als Entwurf und als Farbenkonzert den Malern besser gefallen wird, als das Paradies! Stuck hat die Sinnlichkeit aller starken Temperamente, und er hat wie Böcklin den Muth dieser Sinnlichkeit, die feuergleich in den Adern seiner Kunst loht und vom Herzen wuchtig auf und nieder gepeitscht wird. Das macht den berückenden Zauber seiner monumentalen wie Kleinkunst aus, — es ist immer Menschenblut darin, — und das hält ihn und seine Art jung, obgleich sie längst zur Manneskraft gereift ist. — Wie ruhiger, wie zahm und fast philiströs gegenüber Stuck's schäumender Daseinslust wirkt dagegen, und doch wie anmuthig, eine eigenartige Eingebung von Raffael Schuster-Woldan, dessen Kunstdrang in den letzten Jahren immer reinere Formen gewann. Ein Triptychon: «Auf freier Höhe.» Eine einsame Berglandschaft, ein liebreizendes nacktes Weib, ein bekleideter bärtiger Mann,



Albert Schröder. Der Leibwachposten



Hugo Bürgel. Morgendämmerung

der hinter ihr sitzend andächtig einen Kuss auf den blühenden Nacken haucht. Das Bild ist sehr einfach gedacht, sehr schlicht, theilweise sogar uninteressant, mit nicht vielen aber ungebrochenen Farben gemalt und durch die geschickt angebrachten beiden Vorhänge sehr anspruchslos getheilt und gegliedert. Und doch wirkt es nicht als Inhalt bloss, sondern auch mit durchtriebenen Malerinstinkten vom Kontrast, vom Uebersinnlichen als dem Treibenden in aller Kunst. Es ist andächtige Menschenseele, nicht blasirte Handgelenkvirtuosität darin. — Der farbig gedachte, nur nicht genug vertiefte «Märchenzauber» von Neuhaus — linienschöne Radierblätter des Worpsweders Vogeler, — sehr reizvolle Dichtungen voll feinen Stilgefühls von Dasio, der auch noch zu den Zukunftshoffnungen der deutschen Kunst zählt, — Thoma's längst bekannte herrliche Lithographien mit ihrer stammelnden Grösse alter, ungefüger, herzpackender Bardenpoesie, — selbst L. v. Hofmann's farbig wundervolle Abdrücke von der reichsten Palette der Gegenwart, — so skizzenhaft diese sind, so wenig ernst als Schöpfungen sie betrachtet werden können, aber doch so fesselnd als Goldader eines strotzenden Talents, — seien nur rühmend weiterhin genannt.

«Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein», möchte man mit Faust sagen, wenn das Auge von diesen echten Symbolisten, denen das Ueberwelten-Träumen seelisches Bedürfniss und Nothwendigkeit ist, zu den falschen schweift, — jenen weltklugen Leuten mit dem schnellen Blick dafür,



Leo Putz. Vom Tod zum Leben

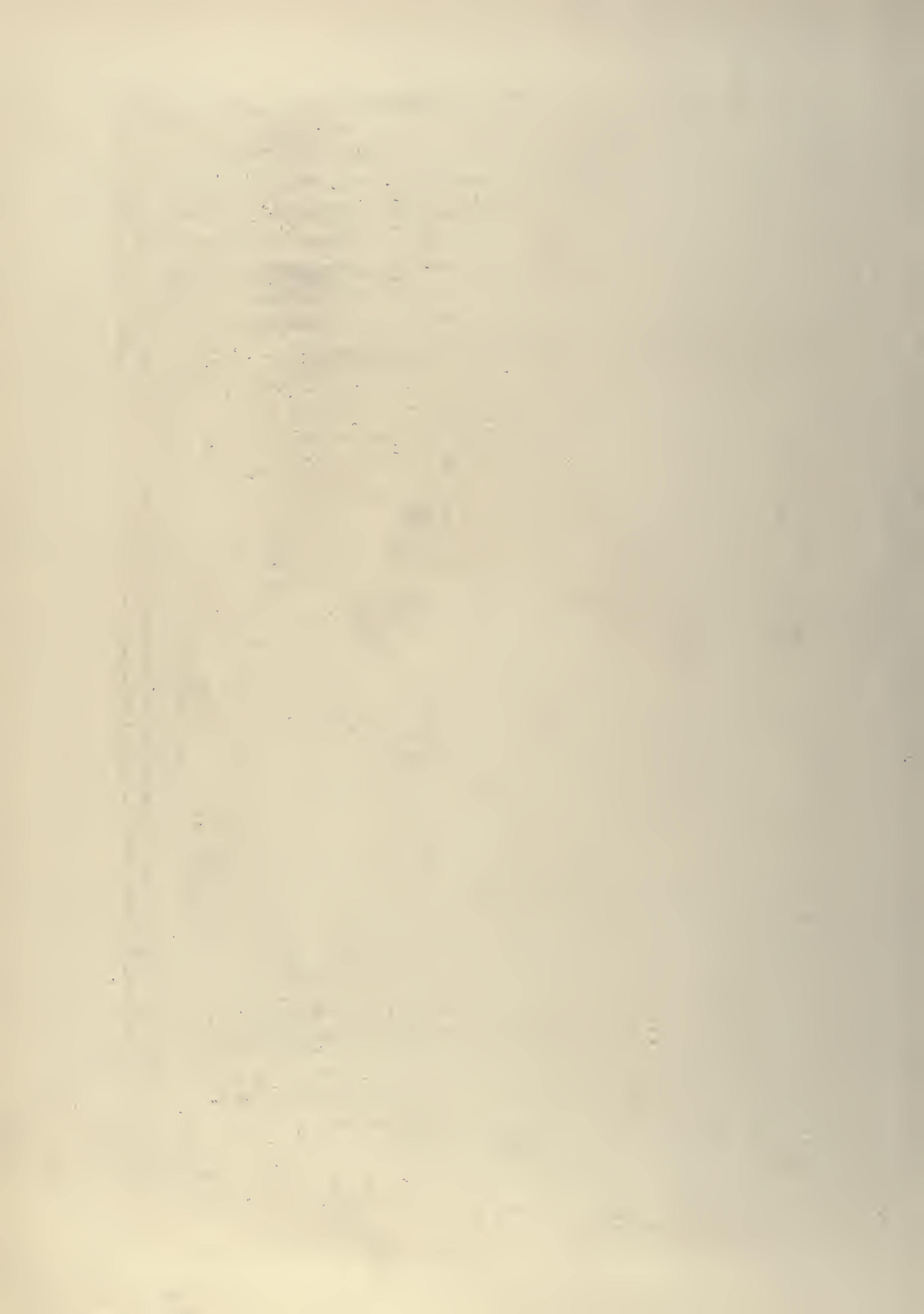
dass der Naturalismus abgewirthschaftet habe und nun eiligst das neueste Modejournal verschrieben werden müsse, um nicht zurückzubleiben. Klinger, Stuck, Thoma, Böcklin beherrschen das Feld, — ergo wird kurz entschlossen Phantasiekunst gemacht. Wie schade, dass die eiskalt ergrübelte Augenblendung nur leider nicht vorhält, weil eine Kleinigkeit vergessen ist: die selbst- und weltvergessene Lust am Bilden um seiner selbst willen, gleichviel ob's einen zweiten freut. Leider muss man heute den einst mit so glänzender, wenn auch etwas äusserlicher Begabung an die Oeffentlichkeit getretenen Albert Keller dazuzählen. Solange er sich an die Natur hielt, schuf er solide Kunst, von der man ernsthaft reden muss; seit die Natur vom Programm der modernen «naturalistischen» Bewegung abgesetzt ist, schwört auch er auf die durchtriebenste Unnatur. Er ahmt jetzt die wegen ihrer Manier gering geachteten Meister des italienischen Renaissance-Verfalls nach und versetzt sie mit Pariserthum. Man werfe nur einen Blick auf seine heurige «Versuchung», — sie sagt Alles und man braucht von ihr nicht ein Wort mehr sagen. Sie ist gleichsam ein Symptom von einem vorhandenen Krebsschaden in der Münchner Kunst, nämlich der «Konzertmalerei», welche als ebenso ungesunde wie unerträgliche Zeiterscheinung unter den jüngeren Künstlern sich breit macht. Wehe dem aber, den Keller's blendendes Auftreten besticht, und der nicht so gewandt und Weltkind wie er es in jeder Beziehung ist, sich von dieser Richtung verführen lässt! Sie leitet unmittelbar zum künstlerischen Selbstmord, wenn der an sie Verfallene nicht Riesen-Energie besitzt. Bei Habermann, der neuerdings, wenn auch in vornehmerer Weise, in dieser Richtung steuert, kann man nach seinen früheren Proben von einem schönen und maassvollen Talent ein baldiges Besinnen erhoffen, — und der gleichfalls mit seiner «Scheherezade» und dem Geschmack des Trödelhaften darin in der Konzertmalerei anscheinend versumpfende Slevogt ist seinem robusten und tüchtig gemalten Damenbildniss nach in Wirklichkeit noch nicht so entnervt, als diese Erzählerin von Boccaccio's schönsten Kapiteln der centi novelli im Schlafzimmer eines ungarischen Wüstlings, — Verzeihung! «Scheherezade» steht ja im Katalog, — schliessen lässt. Hierl-Deronco's «Fandango» zeigt gleichfalls die verhängnissvolle Bahn bewusster Manier; man kann von diesem Bild überhaupt nur sprechen, um eine Warnung vor falschen Theorieen auch mit Beweisen zu belegen.



Ludwig Willroider. Landschaft



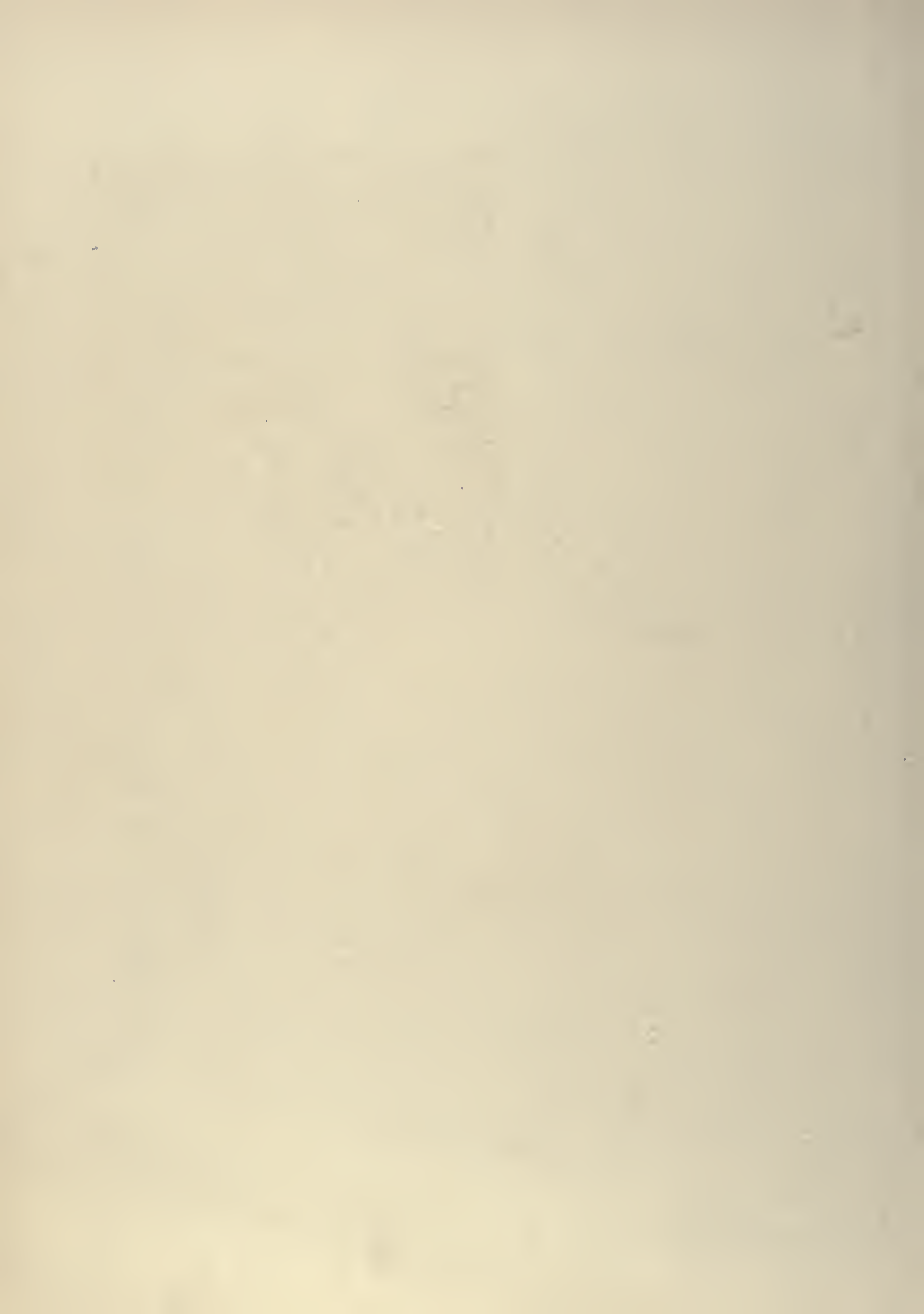
An der Wörnitz.





Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf freier Höhe.



Auf dem Darstellungsgebiet der religiösen Bilderwelt herrscht seit einigen Jahren eine merkliche Zurückhaltung, wofür wohl Gründe socialer Natur maassgebend sind. Wir finden auch heuer nicht viel des Erwähnenswerthen davon im Glaspalast. Nur Zimmermann hat in seinem «Joseph und Jesus» eine seiner vielen, so still-bescheidenen als zart und sinnig wirkenden Schöpfungen gesandt, und Firle eine trüb gefärbte, etwas matte «Heilige Nacht» als Triptychon im Uhdestil, die mit seinen früheren, besser gelungenen Bildern nur die Sorgfalt, aber nicht die Güte einer, wenn auch eng gebundenen Farbe gemeinsam hat.



Marie Lautenschlager. Ruhe

Dagegen ist Uhde sehr bemerklich. Man kennt den einstigen Siegesflug des Künstlers, der zu unseren Höchstbegabten zählt; sein Name war kaum, dass er in die Oeffentlichkeit trat, in aller Munde. Seine Malerei war neu und glänzend, seine Art eindringend und gemüthvoll bis zur Schaffung des «Abendmahls» etwa. Da brach er mit einem Male ab — und er, der einen ganz eigenen Stil sich geschaffen, ahmte in seiner «Grablegung» zuerst und dann von Bild zu Bild die äusserlichen Beleuchtungseffekte der Spätrenaissance-Italiener nach. Seitdem gelang ihm nichts mehr; es war ein völliges Versagen, das jeden Freund Uhde'scher Kunst bedrückte, und nun schon Jahre lang andauert. Dabei ist die Eigenthümlichkeit, dass die Oeffentlichkeit, die einst für seine grossen Meisterwerke fanatische Worte des Hasses oft hatte, heute seine Fehlgriffe lobt; freilich in jener niederträchtigen Weise, die etwas Tödtliches hat. Dabei schaut überall in Einzelheiten ein Künstler von hohem Können aus diesen flauen und müden Gebilden heraus. Man vergegenwärtige sich einmal, wie meisterhaft Uhde früher komponirte, welch' reiches Orchester seine vieltönige Farbe in sich trug, und welch' eine lebensvolle Welt mit dem warmen Sonnenschein eines tief und still in sich selbst ruhenden Gemüths seine Darstellung in vollen Accorden offenbarte — und vergleiche es mit dieser «Himmelfahrt Christi». Wie bedeutungslos ist hier die Kompositionslinie, — wie unschön betont der Vorgang, — wie flau und fahl ist diese ohnmachtbleiche Farbe, — wie unmöglich hängt der Heiland auf der Wolke! Und doch, betrachtet man dagegen diese ergriffenen Physiognomieen, diese wunderbar erlauschten Bewegungen der Einzelgestalten, so kommt man zu dem Ergebniss, dass kein Zweiter in Deutschland z. Z. Derartiges machen kann, und ist doppelt bedrückt von der unfruchtbaren Verirrtheit und dem selbstmörderischen Eigensinn eines unserer Grössten. Wenn einer die Fähigkeit hat, dem Erschöpftsein des Naturalismus durch sein Können zu entgehen, so ist es Uhde, der ja nur eine mittelbare Beziehung dazu hat, und doch vergeudet er seine Kraft seit Jahren erfolglos um Monumentalgestaltung in längst veralteten Stilen. Uhde ist ein Stück Künstler-Tragik aus der Gegenwart, das man nicht

ohne tiefes Ergriffensein anschauen kann. So gut Ausdruck und Bewegung, Kolorit seines fernerhin ausgestellten Schauspielerbildnisses sind, so giebt auch dies mehr Pathos als vertiefte Charakteristik.

Auch die geschichtliche Malerei ist von der Oeffentlichkeit etwas zurückgetreten. Die Naturwissenschaft und der naturalistische Malereizug hier und dort, die dann aufkommende Phantasiepflege, die in der Wissenschaft einem spürbar werdenden spekulativen Hange entspricht, — im Lebenstempo die feuilletonistische Freude am spielenden Naschen sind der Geschichtsbetrachtung nicht gerade günstig gewesen. Ohnehin macht diese eine Wandlung nach der kulturgeschichtlichen Seite hin durch. So ist die Lust am Bilden der Vergangenheit nicht übermässig stark und nur im Vorübergehen ist der feinsinnige Stuttgarter Haug mit zwei seiner dünn und anspruchslos gemalten Gefechtsbilder aus den Freiheitskriegen anzuführen; der Künstler hat uns viel zu sehr in den Ansprüchen verwöhnt, als dass man diesmal ganz davon befriedigt sein kann. Brandt's Schlittenfest unter Sobieski dagegen ist nur wegen seiner bunten dekorativen Wirkung zu bemerken, — es hat weder bedeutende malerische noch formale Eigenschaften von Belang.

Unsere Zeit ist viel zu reich an bedeutenden und menschlich ungewöhnlichen Persönlichkeiten in allen Gebieten, als dass dies nicht auf unsere Bildnisskunst zurückgewirkt hätte. Es werden viele und gute Bildnisse in der Gegenwart gemalt und gemeisselt, und diese Kunst steht nicht nur verhältnissmässig hochentwickelt da, — sie macht auch den Eindruck eines ruhigen, von Streit wenig berührten Gebiets. Auch hier hat die moderne Kunstanschauung wie überall Sturm gelaufen, aber sie hat eigentlich nur wenig ausgerichtet. Es ist nicht zu verkennen, dass sie die schematische Sonntagsphysiognomie und den Bratenrock aus der Durchschnittsdarstellung fortgebracht, — dass sie mit ihrer Technik einen unmittelbareren Eindruck von der Erscheinung, eine ausdrucksvollere Palette und eine grössere Kühnheit in der Auffassung erzwungen hat, aber am Bestande hat sie wenig geändert. Ihre ganze Theorie ist zu äusserlicher Natur, als dass sie trotz aller schönen Phrasen vom alleinseligmachenden Erscheinungsparfüm, von der ewigen Veränderlichkeit des eigentlichen Wesens und der daraus gefolgerten Ungiltigkeit eines festen Menschencharakters die Thatsächlichkeit hätte auf den Kopf stellen können. Ihre ernsteren Bildnisskünstler, die Boden gewannen, unterscheiden sich auch in Wirklichkeit fast in Nichts von den Aelteren, welche die ungeheure Thatsache eines Lenbach, — der heute schon als Geschichtskoryphäe gilt, — für sich haben. Auch Rembrandt, auf den sie sich berufen, war trotz einer erstaunlichen Eindrucksmalerei ein Meister in der geschlossenen Seelenform. Wo diese fehlt, da wird nur ein blasses Ungefähr, ein lebloser Schattenriss daraus. Der so oft mit Betonung genannte Sauter ist ein Beispiel dafür, — ein fast tragisches der so oft als Lenbachrivale gepriesene Leo Samberger. Nicht ohne Talent und nicht ohne Geschick einst, mit dem offenbaren Willen, etwas zu werden, begabt, — ist Samberger mehr und mehr mit der Secessions-officiellen Strömung in jenen schon genannten Manierismus gefallen, der von Natur und Geist gleich weit entfernt ist und, wie das Gewebe einer Spinne mit einem gefangenen Insect, mit dem darin Verstrickten umgeht: es giebt selten einen Ausweg daraus. Betrachtet man den ausgestellten Christuskopf von Samberger, so hat man wenig Hoffnung für ihn. Doch das sind die Trauerspiele der Künstlerlaufbahn, wie sie jedes kritische Auge zu Dutzenden schaut; man wendet sich gern von ihnen zu erfreulicheren Bildern.

Markig und mit schlichter Grösse fordert das in seinen Mitteln stupend einfache, wohlbekannte Selbstbildniss von Defregger das Recht gespannter Aufmerksamkeit, — verkörpert es doch gleichsam in sich ausser der Person eines der bedeutendsten Schöpfer des Jahrhunderts jenes mannhafte, anspruchslose und doch des eigenen Werths so sicher bewusste Geschlecht von 1870/71, das in der associativen Vorstellung dahinter sogleich auftaucht. Ein echt empfundenes Werk giebt ja nie bloss eine Thatsache oder einen Kopf in diesem Fall, — es verallgemeinert sich gleich auf seine ganze Zeit, — was der Stümper nie zu erreichen vermag. Oder Stuck's schon genannter prächtiger Kopf,



Ferdinand Brütt. Portraitbild (Salonscene)

bei dem man sofort an die tolle Phantasiewelt dieses antiken Spätlings denken muss, — oder Leibls keineswegs zu des Meisters Bestem zählendes Mädchenbildniss mit der schweigsam-versunkenen Andacht in die knospend geschlossene Menschenexistenz, — wie stark und künstlerisch wirken sie! Wie viel Treffliches giebt es noch daneben, ohne dass es gerade von reiner Rasse wäre! Blos' tonanmuthiges Herrenbildniss, Schwill's nur etwas zu lauliches eigenes Conterfei, Haider's Mädchenbildniss, — so hart, peinlich und absonderlich des Meisters Art ist, — Hugo König, Fenner-Behmer, Kirchbach's geschmackvolle Tafel, dann Erdtelt's von Schablone nicht freie Köpfe mit den geistvollen Augen, seien, wie der Zufall es giebt, unter vielem Guten hervorgehoben. An feinem

Geschmack und lebensvoller Kunst gleich ausgezeichnet sind zwei Damenbildnisse von Orrin Peck und Raffael Schuster-Woldan, die ihre Vorbilder bei Reynold's suchten und trotz der Stilmarotte die lebhafteste Beachtung verdienen. — Der Herr und Meister auf diesem Gebiet, und diesmal der ganzen Ausstellung selbst, aber hat ein eigenes Kabinet errichtet, in dem der fahlgrüne Tapetengrund, der breite goldgrüne Fries, alte goldbeschlagene Truhen mit rothem Sammetbezug und die Bilder zu einem bestechenden Eindruck zusammengehen. Es ist in diesem Raum viel mehr vorhanden, als die Menge vermuthen lässt. Lenbach hat einmal das auf seine eigene Art zugeschnittene Schlagwort gebraucht, dass Kunst Geschmack sei. Was die Koloristik dieser Tafeln, — diese scheinbar so willkürliche und dann wieder so einfache, im Grunde aber so gesetzmässige und so zusammengesetzte Tongebung anbetrifft, so ist sie wie seine Auffassung von höchstem Geschmack, den er nur sehr selten verfehlt. Seine «Salome» von diesem Jahr mit dem Goldhaar und dem stupend gemalten Schleier auf Braunroth, — die beiden entzückenden Damen-Bildnisse — der Herr mit dem Kind, — der Offizier mit dem Knaben sind Perlen darin. Aber hier ist Lenbach doch nur ein Rivale von Tizian, Velasquez, van Dyck, Rembrandt. Seine besondere Meisterweise dagegen ist die im Auge gesammelte Charakteristik, die sichtbare aber nie entblösste, sondern hinter Schleiern ruhende Menschenseele. Ich glaube, das wird seine geschichtliche Note werden, wie es ihn auch zum Grössenmaler einer bedeutenden Epoche gemacht hat. Auch hierfür sind die beiden Frauenbildnisse, das des Dichters Allmers, vor allem das des greisen Prinzregenten bezeichnend, welch' letzteres eine Perle gleich dem Hohenlohe-Kopf im Berliner Glaspalast ist. Wie verlegen haben die übrigen Künstler der Ausstellung sich mit diesem bis ins Kleinste ausgemeisselten Kopf und mit den physiognomischen Schriftzügen der Falten abzufinden gesucht! Jedem Fältchen ist Lenbach mit der schmeichlerischen Patina verwachsener Töne wie ein Jäger auf der Fährte nachgegangen, — er liest darin sicher die Erfahrung eines langen Alters und doch liegt hier nicht der Angelpunkt für die frappante Lebenswahrheit: er liegt im Blick und in der Haltung, die Ausdruck eines vom Alter ungeschwächten Temperaments und ungebeugter Willenskraft sind. Diese Augen allein wären geeignet, den Dargestellten erkennen zu lassen, so schlagend sind sie erfasst und so physiognomisch individualisirt, und kein Menschenkenner als künftiger Beschauer könnte im Zweifel sein, dass der Träger eine Ausnahme-Persönlichkeit gewesen sein muss. Der glanzvolle Stil der Lenbach-Technik, seine Uebersetzungskunst aus der Wirklichkeit in die Dämmerungen transcendentaler Stimmung ist eigentlich gar nicht das Wesentliche. Dass der heurige Bismarck daneben misslungen ist und manche der kleineren Tafeln nur Gelegenheitsarbeiten, will dabei nichts sagen. — —

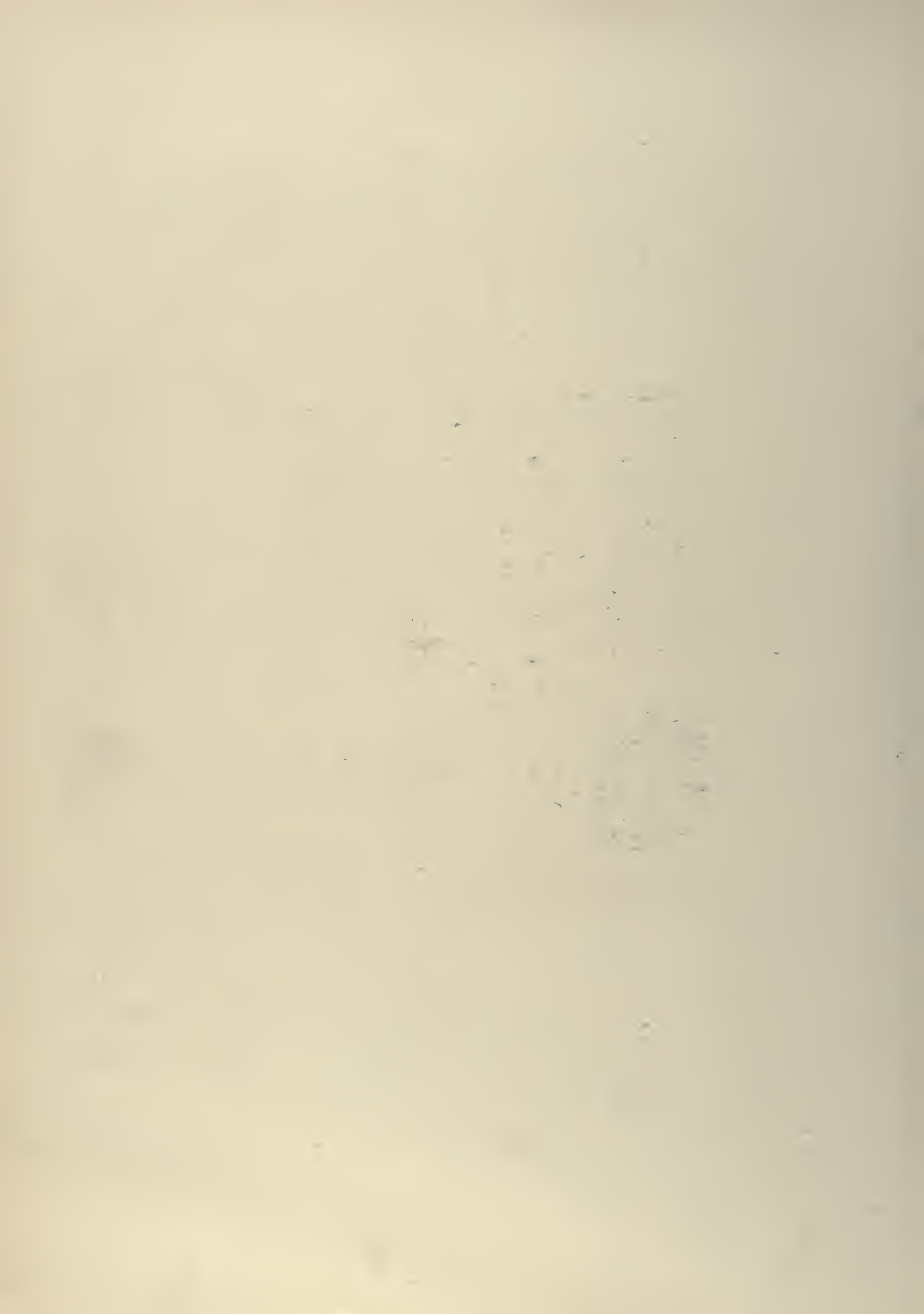
Nirgends verräth sich der Umschwung und das kräftige Erwachen lebensfähiger Kunstanschauungen so sehr als beim Sittenstück; und das ist wichtig, denn dieses vertritt die Kunstliebe und den Kunstgenuss der grossen Menge der Laien. Das Sittenstück stand in den 60er bis zum Anfang der 80er Jahre hinein mit dem Münchner und Düsseldorfer Realismus bei uns in hoher Blüthe, — es verlor in der zweiten Malergeneration etwas an Frische und erhielt einen sentimentalen Anstrich, — es entwickelte sich aus seiner Technik nicht recht fort. Aber in ihm am weitesten und offensten lag doch die humorvolle Sonnigkeit und die Innigkeit unseres Volkslebens, während die romanischen Völker, — ich erinnere nur an Meissonier, — über äusserliche Macherei nicht hinauskommen. Gegen dies



Hugo von Habermann pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Herodias.



ganze Gebiet als gegen die Illustrations- und Anekdotenmalerei, die doch in der geistigen Natur unserer Rasse vollkommen begründet ist, hat sich der stärkste Ansturm der modernen Bewegung gerichtet, und es schien lange: mit Erfolg. Aber man kann mit blosser Beleuchtungs- und Farbendarstellung, — so modern, unmittelbar, so nervös-gesteigert in der Wirkung sie sein mag, — doch nicht die menschliche Natur umkehren. Uhde und Liebermann als bedeutende Künstler haben nie die seelische Existenz, die Beziehungen des Menschen zu seinesgleichen und zur Umgebung verleugnet, ihre Nachfolge umsomehr, je mehr die Talentlosen, Geistesarmen und Faulen sich an die anscheinend so bequeme Theorie drängten. Nur der malerische Eindruck von Mensch, Thier und Landschaft war noch erlaubt als Kunst darzustellen; die Anekdoten-Malerei war verächtet; der Mensch — und diese Richtung brüstete sich mit socialem Mitleid! — eine stumpfsinnige Bestie ohne jede edle Regung. Während in Wirklichkeit jeder harmonisch Gebildete auch den Aermsten kritisch und geistig betrachtet und ihn «empfindet», stellte sich diese Pinsel-Jeunesse dorée auf den stumpfen Standpunkt des Arbeiters. Natürlich hatte diese Theorie nur zu verdecken, dass es sich um sklavische Nachahmung französischer Kunst handelte. Der folgerichtige Erfolg ist der, dass nach wenigen Jahren diese «Eindrucksmalerei» bis auf ein paar ernsthafte Werke innerlich fertig ist und heute schon derselben Missachtung begegnet, die sie der sog. Anekdoten-Malerei aufzudrücken suchte. Denn die Anekdoten-Malerei ist nie im Herzen des Volkes ausgestorben, — die Eindrucksmalerei dagegen ist nicht einen Schritt näher an das Volk gekommen. Thatsache ist, dass die Intelligenten unter den modernen Wirklichkeitsmalern längst die bloss gegenständliche Darstellung verlassen und wieder ein seelisches wie geistiges Leitmotiv suchen. Die Welt beginnt man wieder mit dem Herzen aufzunehmen, wie dieser Glaspalast sichtbar macht. Und das ist ein sehr bedeutsames Zeichen. Denn hier markirt sich die Gesundheit, die ungeschwächte Kraft eines Volks.



Hans Thoma. Giardiniera

Nehmen wir bei dieser Gelegenheit einmal den Handschuh auf, den die unreifen Knaben der «Vorgeschrittenen» unserer Kunst mit dem Ausdruck: «Anekdoten- und Süss-Malerei» hingeworfen haben. Betrachten wir die Welt der monumentalen Kunst, einer tiefgründigen Phantasie, einer technisch

hochentwickelten Feinheit-Malerei in Bezug auf ihre Wirkung und ihren Wirkungskreis, so kommen wir zu dem überraschenden Resultat, dass ihr Publikum in Deutschland, d. h. das der ernsthaften Kenner und Liebhaber, kaum 1000 Personen zählt. Die Uebrigen reden mit, kaufen mitunter unter dem Druck eines Ruhms, — sie haben aber kein innerliches Verhältniss dazu, weil ihnen die Vorbedingungen eines hochgesteigerten Nerven- und Seelenlebens fehlen. Der Kunstsinn um der Kunst willen ist viel seltener als man denkt, — was wir Kunstmenschen nur leicht vergessen, weil wir uns fast ausschliesslich in verwandten Kreisen bewegen und schliesslich alles danach beurtheilen. Für diese 1000 hat die Kunst bei allem Genuss nicht übermässig hohen erzieherischen Werth, weil sie in Litteratur und Wissenschaft unmittelbare Quellen aufzusuchen pflegen. — Damit vergleiche man einmal den Wirkungskreis dieser «Anekdoten- und Süssmaler». Zehn Millionen deutscher Bewohner ist schwerlich zu hoch gegriffen. Die Wirkung derselben in den Ausstellungen und Kunsthandlungs-Schaufenstern ist belanglos gegenüber der durch die Millionen Vervielfältigungen, welche sowohl von den Kunstanstalten jährlich zu den Sortimentern wandern, dort in den Schaukästen umlagert und gekauft werden, als auch in den deutschen Familienblättern erscheinen; die blosse Abonnentenzahl derselben wird, mit einer Million gerechnet, dem richtigen Resultat ziemlich nahe kommen, — wobei die Lesezirkel nicht einmal gerechnet sind. Der statistische Beweis spricht für sich eine sehr beredte Sprache. Und nun der praktische Gesichtspunkt. Die Erziehung aller Kreise wird in der Schule und Familie auf jenen Idealismus angelegt, der mit der Erhaltung von Familie und Gesellschaft identisch ist. Diesem Idealismus steht täglich das praktische Leben, — sei es als persönlicher Vortheil, sei es als egoistischer Genuss, — entgegen.



Eugen Spiro. Doppelportrait



E. Harburger. Selbstportrait



Georg Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Menschenfresser.



Es sucht ihn zu untergraben und der allmähliche Verderb umstrickt thatsächlich sehr viele Individuen. Der Untergang der Gesellschaft wäre unvermeidlich, sobald dieser Verfall Einzelner das Uebergewicht bekäme. Was erhält den Idealismus der grossen Masse? Die Kirche beherrscht das Volk nicht mehr, — die Litteratur hat bei Männern in Deutschland nur geringes Interesse, — aber die «Süssmalerei» kriegen sie in jeder Form zu sehen. Und hier ist Keiner so roh — und namentlich die empfängnissfrische Jugend in den bedenklichen Jahren starker Triebe nicht, — dass das Familienidyll, der poetische Vorgang, eine männliche oder weibliche Idealfigur, und sei es das «träumende Mädchen im Lenz» oder der vor der Geliebten «knieende Jüngling» eindruckslos vorüberginge. Der Vorstellungskreis junger oder halbgebildeter Menschen, überhaupt wohl der Meisten, ist nur sehr begrenzt und ein «schöner» d. h. idealer Eindruck haftet deshalb tief. Darin liegt der ungeheure moralische Werth der «Anekdoten- und Süssmaler» eingeschlossen. Was der Schullehrer für die Jugend ist, sind sie für die späteren Jahre. Die Reinheit der Familie, die Tugend unserer Frauen und Töchter, die anständige Gesinnung der Männer, — also die Eigenschaften, auf denen die Grundmauern der Gesellschaft ruhen, — spiegeln sich in ihren Werken, und ihre Werke wirken unaufhörlich erzieherisch und mahnend auf die zurück, welche ihrem Interessenkreis nach auf andere Massenerziehungsmittel nicht reagiren. Das ist doch sehr nachdenklich, und dass es immer vergessen wird, ein Beweis, welche Verwirrung in den Geistern bei uns herrscht. Dass die Moralanschauungen von Zeit zu Zeit, um nicht zu starren Formeln zu werden, einer Erfrischung bedürfen, ist gewiss, — dass die moderne Bewegung hier ein kleines Verdienst hat, ist — vielleicht — zuzugestehen. Aber die Theorie der Letzteren im ganzen Entwicklungsverlauf und in ihrer Uebertragung auf die Kunst ist der vollkommene Selbstmord. Gottlob, dass das unverdorbene Volk mit seinen frischen Sinnen und seinem ungeschwächten Herzschlag sich erfolgreich gegen die frivolen Beglückungstheorien der Tonfexe, Valeur-Akrobaten und Konzertmaler gewehrt hat! Ist doch für ihre Hohlheit in geistiger und Schlaffheit



Hugo Vogel. Portrait der Frau von M.



Guido von Maffei. Angeschossener Keuler

in physischer Beziehung kaum ein Umstand bezeichnender als das völlige Fehlen des urdeutschen Humors in der Gesammtheit ihrer Arbeit.

Immer noch der erste unter den volksthümlichen Malern ist der Altmeister Defregger. Sein berühmtes «Speckbacherbild», sein «Abschied von der Alm», eine «Berathung unter Hofer's Vorsitz während des Tiroler Befreiungskampfes» sind da. Namentlich die beiden letzteren äusserst schlicht in der Malerei. Welch' goldiger Schimmer der Volksseele leiht diesen Tafeln eine unverwelkliche Jugend! Und wie weit baut sich menschliches Glück und bürgerliche Heldengrösse vor dem inneren Auge gleich um diese spezifischen Tiroler Geschichten auf, deren Bewerthung längst feststeht. Um eine Perle aus der «Süssmalerei» herauszugreifen: Mathias Schmid's junger Mönch mit der Guitarre bei der Sennerin auf der Almhütte, die sein Liebeslied mit der Zither begleitet, indessen ihre Augen eine heisse Sprache reden. Dazu der oben im Schlafraum ungesehen und eifersüchtig lauschende Knecht. In Malerei, Zeichnung, Bau, Erfindung nichts, was nicht längst traditionell wäre, und doch ruht in diesen sentimentalen Melodien eine warme Anziehungskraft



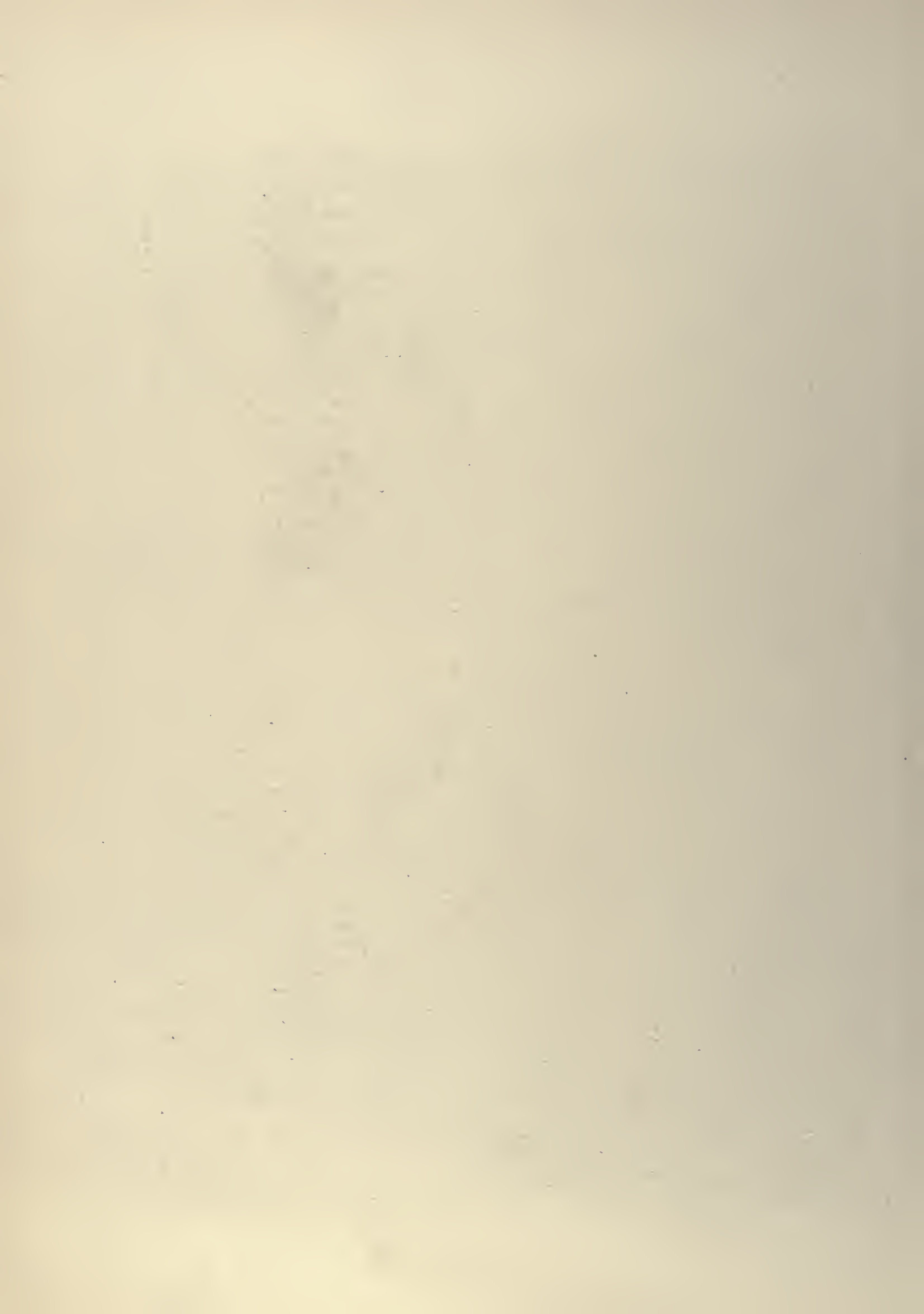
Fritz Strobentz. Junge Liebe



August Dieffenbacher pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

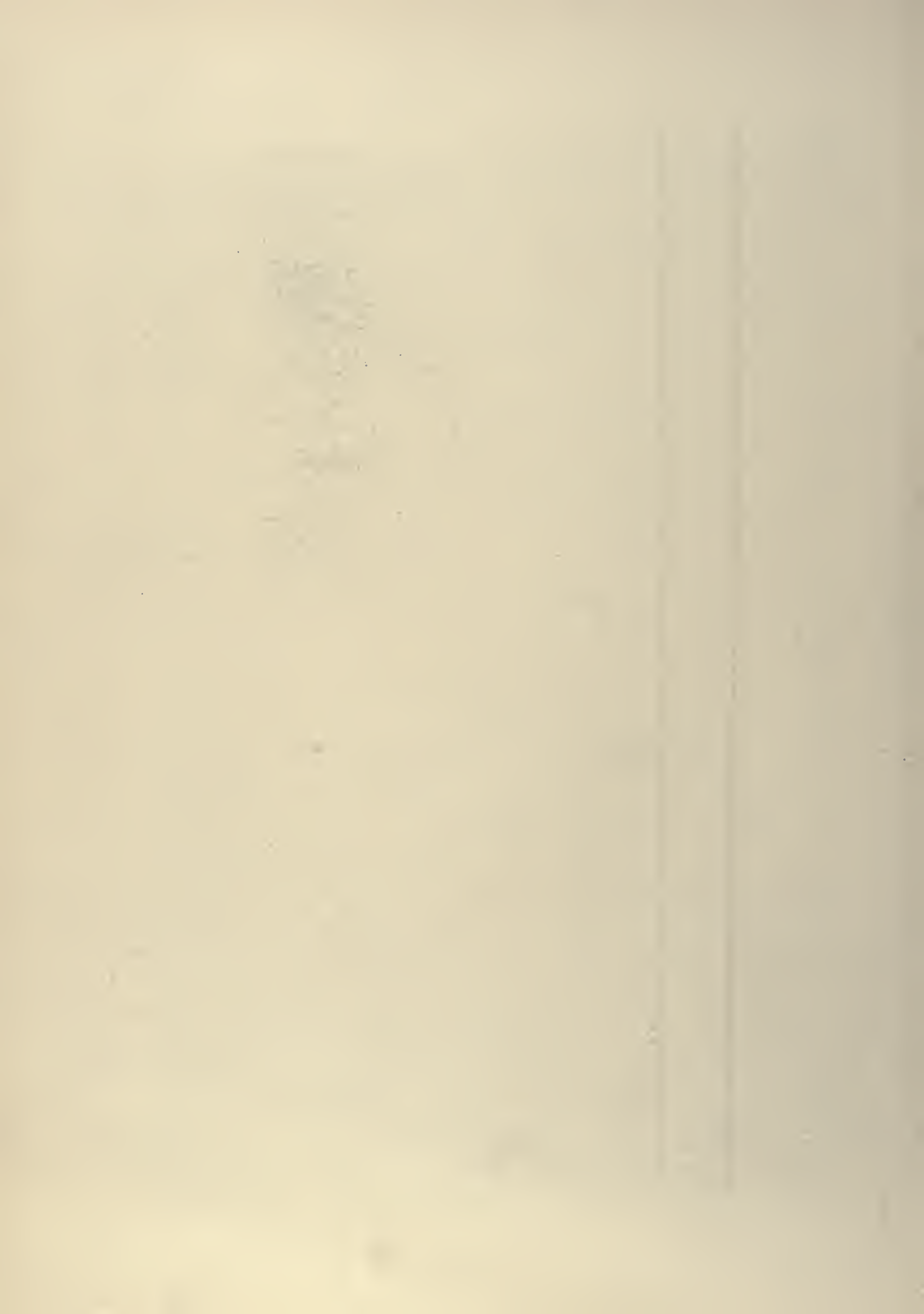
Schwärzers Ende.



Karl Seiler pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

In einem oberbayerischen Wartesaal.



durch den Ton jugendlicher Herzenstragik, die hier tändelnd sich vorbereitet und unser Gemüth fesselt. Anderer Art und vielleicht noch gewinnender ist ein neues, sehr duftig gemaltes Bild, auf dem F. A. von Kaulbach den Grazien ein holdseliges und bethörendes Opfer bringt: ein Reigentanz von zehn bildhübschen, eleganten, mit gewinnendster Anmuth ausgelassenen jungen Mädchen in der reizendsten Blüthe. Wie geschickt ist das schon gemacht, wie studirt und berechnet, so dass man im guten Sinne von technischer Tadellosigkeit reden kann, — und doch mit wie feiner Poesie dazu sind die Typen aus der gemeinen Wirklichkeit herausgehoben und wie geistvoll Character und Temperament ausgedeutet! Wirft man dieser Kunst von gewisser Seite die starke Idealisirung als unzulässige Entfernung von der Natur vor, dann — ja, welch' tödtliches Verdammungsurtheil sprechen jene Herren über ihre eigene Kunst damit aus, auf deren Programm die manieristische Unnatur als «Neustes» steht und in deren technischen Mitteln weder von natürlichem Können noch ernster Arbeit etwas zu finden ist. — Solcher Werke älterer und moderner Färbung sind viele auf der Ausstellung. Ich nenne nur des vielverheissenden G. Hackl «St. Vincent» mit seiner schönen grossen Tongebung, dann Holmberg, Raupp, Cederström, den heuer etwas nüchternen Echtler, dessen «Peccatum» nicht recht begründet ist, Bokelmann, Breuning, dann Kley und F. F. Koch mit koloristisch interessant behandelten Stücken, neben denen mir auch die hier besser als im Vorjahr in Berlin hängende «Toilette» von Tyrahn mit ihrer intimen Stimmung mehr gefällt, — Meyer-Mainz, Höcker mit dem bestechend gemalten, nur als Motiv schauerlich geistreichen Harlekin, der eine Pfauenfeder auf der Nase balancirt, Georg Schuster-Woldan's «Menschenfresser», — Simm, Buchbinder, Gaisser, Seiler, A. Seitz. Bei den Jüngeren von ihnen wiegt noch die Lust am Gegenständlichen, an der Lokalstimmung stark vor, — sie wissen Seele und Charakter noch nicht sicher und nicht immer zu finden, aber die solide Arbeit und die ehrliche Mühe verdient Anerkennung und verbürgt Weiterentwickelung. Ist doch für einen grossen Theil der Jugend ein schlimmer Punkt,



J. Schmitzberger. Aufhüttenjagd



Johanna Kirsch. Im Sommer



Otto Lang. Consummatum est

dass sie in den besten Jahren von den verführerischen Theorieen des Naturalismus gefangen, erst allmählich die Hohlheit der heute glücklich bei der Konzertmalerei gestrandeten Bewegung durchschauten. Das los zu werden, erfordert viel Selbstüberwindung und viel Geduld, denn die Welt, in der ein Künstler lebt, lässt sich nicht wie ein Rock wechseln, sondern wird Fleisch und Blut und ist nur allmählich zu wandeln. — Ein Akt im Waldbach mit ausgezeichneter Luftbeobachtung von Lossow, — das Beste, was ich je von dem verstorbenen Künstler sah, — eine ähnliche Arbeit von Kowalski seien hier noch genannt. Eine besondere Stelle verdienen Harburger's mehr gezeichnete als in ihrer dünnen, tuschartigen Farbe gemalte oberbayerische Stücke mit ihrem köstlichen Humor und Oberländer's längst bekannte, prächtige Erfindungen. Wo ist der goldige Humor dieser Künstler unter dem jungen Geschlecht geblieben? Man sucht heute vergebens nach Zeichen dieser Seelenkraft. Blättert man zwei Jahrzehnte der «Fliegenden Blätter» durch, so sieht man immer mehr an die Stelle fideler Weltkritik und urwüchsiger Daseinsphilosophie gestellte Photographieen, fade Ton- und Situationsdarstellungen getreten, die mit glasigen Augen um Beifall coquettiren. Selbst der Humor der Begabtesten, eines Stuck, Strathmann, ist etwas pessimistisch, und Hengeler, der hier auch ausstellte, hat einen preussisch-essigsauren Zug. Es altert eben mit diesen Defregger, Knaus, Vautier, Harburger, Oberländer, Busch — um es mit den Worten des Chronisten Ekkehard von St. Gallen zu sagen . . . «ein heiliger und Gott wohlgefälliger Senat erprobter Männer». — —



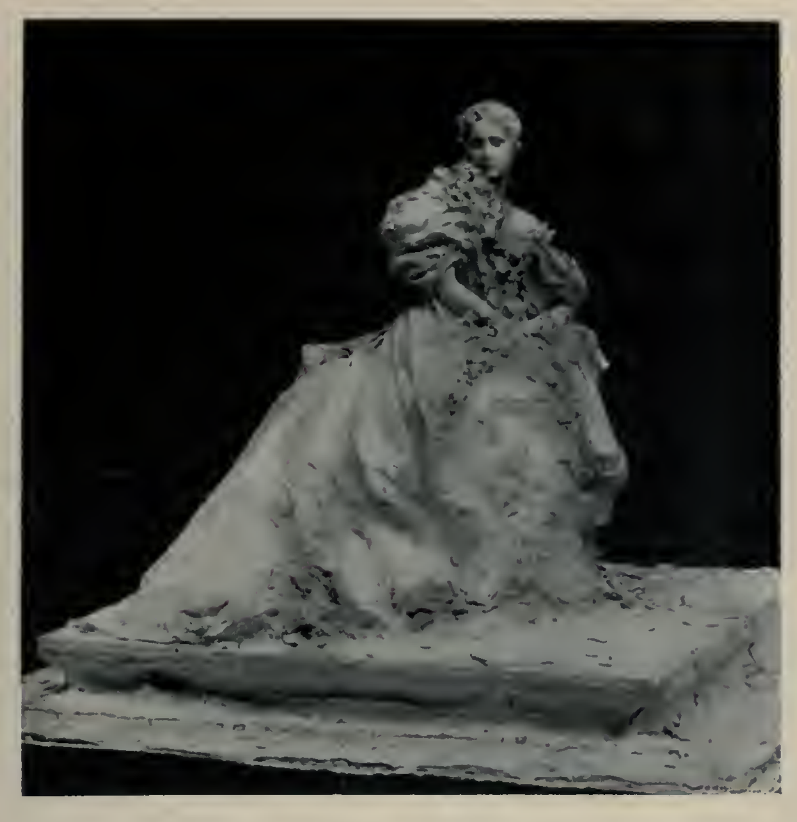
Ludwig Gamp. Der Geisbub



Paul Meyer-Mainz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Klatsch.





Paolo Troubetzkoy. Nach dem Ball

Am festesten Fuss gefasst hat — und das bisher nicht zu ihrem Heil — der Naturalismus in der Landschaftsmalerei, wo er auf die T e c h n i k geradezu umstürzend eingewirkt hat. Sein Wirklichkeitssinn, seine nervöse Empfänglichkeit für die atmosphärischen und Beleuchtungs-Erscheinungen, sein Interesse für das Kleine in der Natur haben nicht allein neue, sondern auch bewegliche Ausdrucksformen gefunden, — sein Beobachtungsgrundsatz, dem naturwissenschaftlichen nachgebildet, hat den Auffassungsstandpunkt verkehrt. Er sucht nicht mehr die schöne, charaktervoll abgeschlossene Natur, vielmehr ihre stoffliche Wirkung wiederzugeben. Das giebt seiner ganzen Arbeitsweise etwas Experimentelles, das nur die Begabtesten — Liebermann, Schönleber, Bracht — zu überwinden wissen, die Uebrigen nur einmal ausnahmsweise. Es gelingt ihm fast nie, den genius loci in einer richtigen Färbung zu treffen, wahrscheinlich, weil er nicht an den genius loci glaubt, für den sein Seelenleben zu ernüchtert ist. Und doch kann keine Landschaft ernstlich ohne einen solchen bestehen. Man betrachte einmal die so nüchternen alten Holländer, welche genau wussten, dass es auf die schweigsame Beklommenheit vor der Natur und ein umtastendes Versenken in ihre Gesammterscheinung ankommt und dass bei einer solchen nicht nur die Detailform, sondern auch Licht- und Luftleben ihre Geltung durchaus finden können, z. B. Ruysdael, Hobbema. Böcklin wurde einmal von Schack vor einer eben angelegten Waldlandschaft träumend überrascht, fuhr erschreckt auf und gestand dem Grafen, dass er seit Tagesanbruch so sitze und in diesen Zauberwald der Armida alle Wunder hineinträume, die Tasso ersonnen hat. Das ist keine Anekdote bloss, sondern in anekdotischer Form das General-Recept, wie eine Landschaft gemalt werden muss. Erst die schaffende Seele hineingegossen in die Natur und das so gesiebte Bild herausgeholt — probatum est! Einer unserer Grössten, Hans Thoma, hat das in der naivsten Weise in seinem wunderhübschen «Hüter des Thals» zu Dresden, der als Ritter über der dämmerigen Thaltiefe Wache hält, handgreiflich gemacht. Wenn ein alter Düsseldorfer oder Münchener eine Landschaft zu malen hatte, dann bekneipte er sich erst an ihrer Stimmung; hernach



Hubert Netzer. Narziss

wurde immer etwas daraus, wenn auch die Technik noch so gering war. Die Modernen nehmen den umgekehrten Weg und kommen vor lauter Technik gar nicht erst in Stimmung, weil sie ihren Blüthenstaub vorher mit Schweiss verkleben. Darum gelingen so wenig gute Landschaften in der Gegenwart. Haider, der es wie Thoma und die Alten macht, kriegt trotz seiner spitzen und trockenen wie trüben Ausführung die einmal in seinem Innern kräftig klingende Stimmung gar nicht todt, so dass man angesichts seiner, in Bezug auf das bedeckte Wetter gewiss nicht verlockenden Landschaften gleich etwas von deutscher Wald- und Wander-Sehnsucht spürt; — Egger-Lienz dagegen, der Moderne, kommt überhaupt nicht zur Stimmung auf seinem «Feldsegen», weil ihm das eigentliche Motiv, die dämmerige Feierlichkeit einer Ackerfläche im Frühling, erst hinterher eingefallen ist. Auch Palmié gehört zu den Begnadeten, den Sonntagskindern, die mehr sehen als Andere und Kunst machen, weil sie es müssen. Wie rund, voll und stimmungstief kommt sein stilles Wasser- und Dorfidyll mit den alten Häusern heraus, — wie liebevoll sind die charakteristischen Einzelheiten beobachtet und in's Ganze hineingestimmt, — man mag gar nicht aufzählen, was Alles. Da hängt denn auch eine eigene Heimatlichkeit über dem Weltwinkel, und man meint immer, der Maler müsse etwas ganz Schönes hier erlebt haben, so dass die Erinnerung jedem Pinselstrich eine besondere Weihe gab. Dies Plus an Seele über dem Technischen der Malerei, das sie erst zur Kunst macht, spürt man auch trotz einiger vorhandener Manier in den fein abgestimmten Kleinidyllen von Kubierschky — dem Isararm, der gutgesehenen Schneelandschaft mit Dorf, die zart wie ein Storm'sches Gedicht wirken. Nach der koloristischen Seite interessant sind die Stimmungslandschaften von Hugo König, neben dem Karl Voss, Schmitzberger, der sehr ungleiche Stilist Lugo, Völcker mit einer prächtig gemalten Parkwasserfläche in Bewegung, Orrin Peck mit einem sehr reizend gemalten Dorftheil, dessen warme Farbe nur durch die zu spitz behandelte Vordergrund-Vegetation beeinträchtigt wird, und dann Bürgel mit einem gross aufgefassten Weiher im Abendnebel sich bemerklich hervorheben. Ubbelohde, der durch die zarte Reinheit seiner Landschaften und seinen köstlichen Kolorismus sich schon einen Namen schuf, ist diesmal mit einem trübgefärbten Haidestück unbedeutend, was hoffentlich nur ein vorübergehender Missgriff ist. —



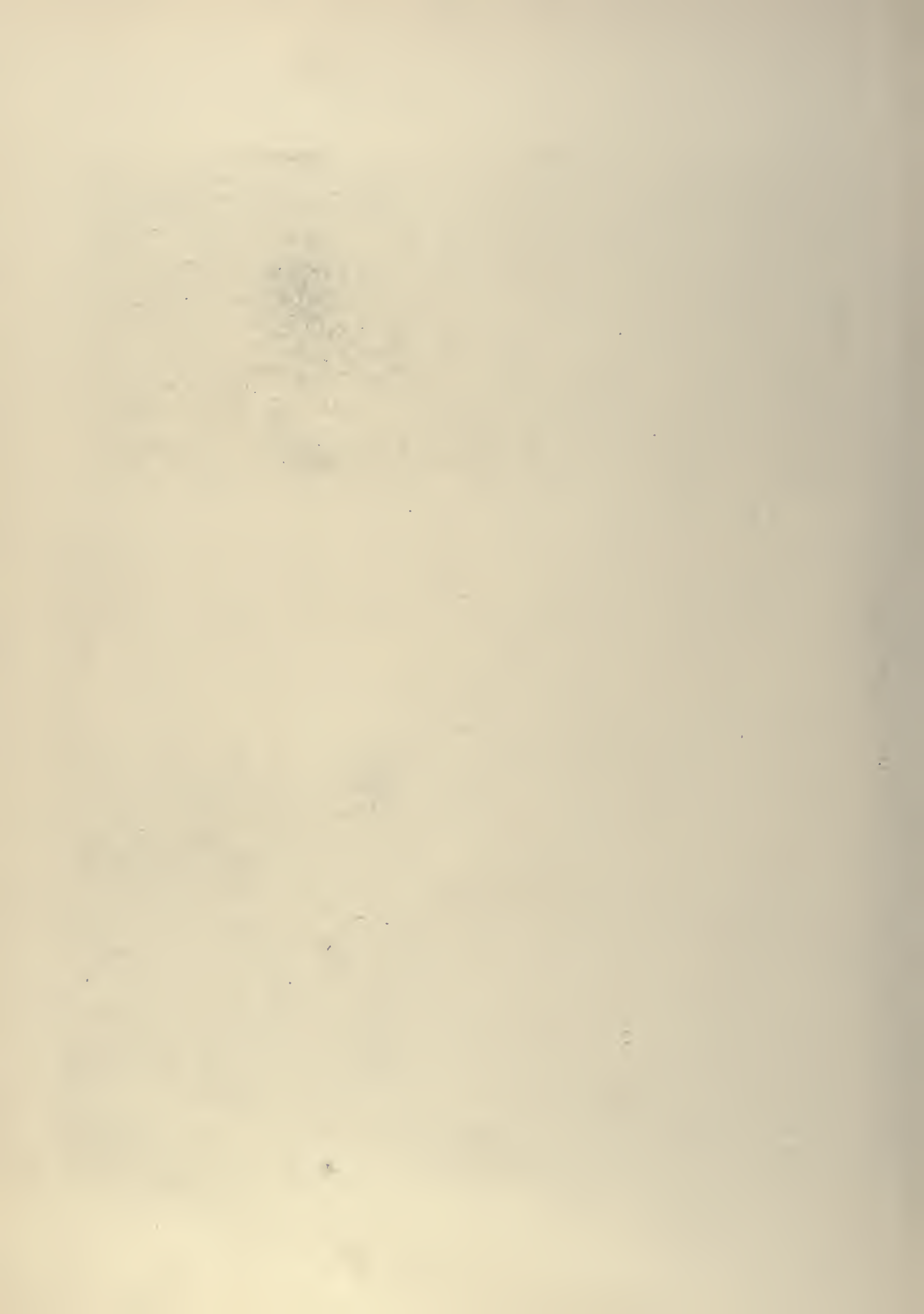
Heinrich Waderé. Grabdenkmal



Carl Frithjof Smith pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Selig seid ihr Armen, denn das Reich Gottes ist euer!





Sophie von Scheve. Circe

Wie Palmié als Einzelner die Landschaftsseele sucht, so Modersohn mit seiner Worpsweder Schule. Nur ist Jener Poet, in seinen Manieren gesittet und von einer gewissen litterarischen Voreingenommenheit der Natur gegenüber, während die Worpsweder reines Malerblut haben und mit urwüchsiger Bauernderbheit die Formen und Farben sehen und Naturlaute stammeln. Man glaubt mitunter, dass sie den ungebrochenen wilden Blick der Urmenschen haben müssen. Einstweilen sind sie deshalb auch nur für Feinschmecker recht geniessbar, während die Masse dieser Art noch fremd gegenübersteht. Aber es scheint zu werden, wenn man das Reifen Modersohn's, Ende's, Overbeck's, Vogeler's von Jahr zu Jahr beobachtet. Diesmal hat der Erstere seine besten Sachen nach Berlin gegeben; sein «Mondaufgang» hierorts erreicht sie nicht. — —



Emilio Sala. In Erwartung

Von den Thiermalern war Zügel einst Stilist von Adel, der um manches Schafbild seiner Hand einen wahren Märchenzauber wob. Dann ging er unter die Modernen, ohne bei seiner Eigenart wie viele Andere damit sich zu verlieren. Er verlor aber aus seinem Besitz an Fülle, Kraft, an Kunst und gewann dagegen an Charakteristik. Ich glaube, dass er damit sowenig gewonnen hat als das Publikum. Die Thierseele beim Leithund wie den harrenden Hammeln auf seinem heurigen Schafbild ist meisterhaft getroffen und Fell wie Fliesse virtuos gemalt, — wie auch die Tongebung von grosser Feinheit ihrerseits ist. Aber es sind zuviel Eigenschaften und es ist zu wenig Bild da; es fehlt diesem «uferlosen»



Giacomo Grosso. Portrait

Kolorismus an Geschlossenheit, was wirklich schade ist. H. von Heyden, der auch Kolorist ist, zeigt auf seinem Truthahnhof lange nicht soviel Gabe der Charakteristik und Augenkraft wie Zügel, aber seine warme dunkle Farbe ist rhythmisch verarbeitet und abgewogen, es steht kein einzelner Ton hilflos da und das Bild wirkt deshalb sehr harmonisch.

So viel von der sehr sehenswerthen und im Ganzen erfreulichen deutschen Malerei des 1897er Glaspalastes. — — Mit der deutschen Bildhauerei war es von je und ist es noch, ein eigenes Ding. Bildnerei ist Formenkunst an sich, und die Form ist der schwächste Theil unseres nationalen Kunstgenies. Daher sich denn auch unser vielhundertjähriges festes Hängen am Vorbild der Antike, unsere ewige Unsicherheit in dieser Kunst erklärt. Haben wir doch nicht einen einwandfrei grossen Bildhauer hervorgebracht, — sind doch die Ansätze zu einem eigenen Stil fast einwirkungslos vorübergegangen, und schwebt doch gleichsam ein Verhängniss über jeden genialen Bildhauer, den wir hervorgebracht. Sie sind immer vor der vollen Reife abgetreten oder sonstwie nicht zur rechten Entwicklung gelangt. Verschollen als Mensch und Künstler ist der unbekannte Meister des Wechselburger Kruzifixes, — früh verdorben der Hauptmeister der märchenhaften Ahnengallerie in der Innsbrucker Hofkirche, Sesslschreiber, — gehemmt der grosse Andreas Schlüter, — eingeengt Peter Vischer und die Meister der Nürnberger Giesserplastik. Dahinter dann weiter nichts als endlose Versuche, die auf so ganz anderen Voraussetzungen der Rasse, des Zeitalters, der Religion und Moral, der gesammten Kultur beruhende antike Bildhauerei nachzuahmen. Auch der moderne Naturalismus hat hier versucht, umgestaltend einzugreifen, aber da er für unser Temperament ebenso unnatürlich wie das klassische Princip ist, hat er keine ernsthafte Ergebnisse zu verzeichnen, wenn ihm auch glückliche Griffe zuzugestehen sind. Auch der heurige



J. M. Tamburini pinx. — Copyright 189[illegible] by Franz Hanfstaengl

Herbst.



Glaspalast zeigt einen solchen Meistergriff in Christoph Roth's Gruppe von einem Arbeiter-Elternpaar mit ihrem sterbenden Kind, die nicht nur dramatisch packt und ohne Sentimentalität herzhaft und stark empfunden ist, sondern auch im Aufbau, im Liniensystem und Umriss, in der frischen Formenbildung Bildhauer-Instinkte von Rasse offenbart. Unbeirrt von Tagesströmungen aber hat sich in aller Stille längst eine neue Stilrichtung in der deutschen Bildhauerei bemerkbar gemacht, die, mehr von der Renaissance als von der Antike angeregt, das Gewicht auf die geistige Bedeutung oder die Stimmung legt und eine damit zusammenhängende Formensprache, die mehr linearer Natur ist, sucht. Klinger mit seiner Salome und Kassandra, seinem jetzt weit über den bekannten ersten Entwurf hinaus reifenden Beethoven, der eben in seiner Leipziger Werkstatt wachsenden Kolossalfigur einer Muse, — die in Haltung und Schritt von einem sehr bedeutenden Gelungensein ist, — und mit einigen



Giovanni Segantini. Frühlingsdarstellung auf den Alpen

kleineren Werken; — Stuck mit seinem vielbewunderten Athleten; — der noch viel zu wenig gewürdigte und vom Staat leider in einer streng zu verurtheilenden Weise vernachlässigte Maison sind hier die Hauptmeister. Der leider auch im besten Schaffen dahingestorbene Toberentz in Berlin hatte sich längst diesen neuen Stilisten angeschlossen. Zu ihnen gehört auch in ganz selbstständiger Eigenart Strasser in Wien, der zwei Wagengruppen eines Antonius und einer Amazonenkönigin ausstellte. Die der Wiener Kunst eigene Grazie, der Sinn für das Elegante, geschmackvoll Durchgeführte, das Spielerische in der Verwendung zierlichen archäologischen Beiwerks giebt diesen durch und durch bildhauerischen Arbeiten eine seltene Gefälligkeit und Anmuth; sie müssen jedem sich für die Antike interessirenden Grundbesitzer begehrenswerth erscheinen. Einen vortheilhaften Kontrast hat der längst als Meister in solcher Kleinkunst bewährte Künstler dadurch hervorgerufen, dass er in den beiden

Figuren hässliche und gedunsene Typen verwendete, so dass kein Gefühl der Süsslichkeit aufkommt. Nach den Erfolgen dieser neuen Stilkünstler und parallel zur wachsenden Bewerthung der Phantasiethätigkeit in der Malerei ist eine stattliche Schule hier im Werden begriffen, wobei viel symbolistischer Unsinn neuester Mode und viel talentlose Coulissenreisserei mitunterläuft. Aber das Stilbedürfniss mehrt sich doch gerade wie in der Malerei, und die Nothwendigkeit soliden Könnens und des eindringlichen Gelernthabens scheint sich gottlob unter den jüngeren Künstlern bemerkbar zu machen. Als trefflich hervorheben möchte ich aus den Bildwerken der Gesammtausstellung eine ganz flächig und an den Schnittlinien sogar herb behandelte, aber sehr angenehme Mädchenbüste von Hermann Hahn, bei den Engländern in einer Büste des berühmten Präraphaeliten Watts ein Meisterwerk der reichbegabten Mrs. Cadwallader-Guild, sowie geistvoll aufgefasste, lebensvolle Büsten von Ford. Mehr im herkömmlichen Sinne vollendete Werke sind der als Brunnenfigur originell erfundene «Narziss» von Huber Netzer, Otto Lang's gross aufgefasste Gruppe: «Consummatum est» mit einem sehr schönen Umriss, — die mehr geschickte als kunstvolle Gruppe von Block mit einer Darstellung des kranken Kaisers Wilhelm I., welche wegen ihrer Sentimentalität rasch zur Volksthümlichkeit gelangt ist, und dann eine treffliche, geistreich und liebevoll durchgeführte Prinzregenten-Büste von Waderé.

* * *

Die Kunst der fremden Völker nimmt räumlich fast die Hälfte des Glaspalastes ein, — ein Zeichen, wie sehr allerwärts der gastliche Boden Münchens dem von Berlin vorgezogen wird, dessen glänzendste Internationale kaum so reich beschickt war. Einzelne Säle, wie der englische und der ungarische, der amerikanische, haben ihre besondere Anziehungskraft durch einzelne Erscheinungen, aber eine besondere Höhe ist diesmal nirgends festzustellen.



Egisto Lancerotto. Gärtner-Idyll

Bei den *Italienern* überwiegt das Sittenstück. Es ist viel Kunsthandelwaare von bestechender Geschicklichkeit da, aber man vermisst einen grossen Zug. Bemerklich ist die unbedingte Herrschaft einer allerdings sehr besonnen verwendeten und von Theoriefexerei freien Freilichtmalerei, wie auch ein natürliches Maassgefühl überall hervorsticht. Dall' Oca's sehr gut gemaltes Beleuchtungstück: ein Streifen Sonne zwischen zwei Schattenstreifen auf der Parkwiese mit Ammen und spielenden Kindern, ist schon bekannt und hat diesmal nur eine sehr gefährliche Nebenbuhlerschaft in dem gleichen Thema von Segantini gekriegt, das von einem Schafstall aus gesehen ist. Hier wie auch in einigen anderen Bildern des einsamen Malers, der Naturmensch und in seiner originellen Spachteltechnik Tifteler zugleich



Hans Temple pinx. — Phot. F. Hanfstaengl München.

Ein Festtag bei Professor von Zumbusch.





Ed Veith pinx. Phot. F Hanfstaengl, München.

Vorüber.





François Miralles. Fischerquai

ist, erquickt man sich wieder wie immer bei ihm an einer würzigen Naturauffassung, die etwas Imponirendes hat.

Noch geschickter aber mit geringerem, oder richtiger nur ganz ausnahmsweise vorhandenem Naturgefühl, stellen sich die heutigen *Spanier* dar. Sie sind die geborenen Faiseurs von unendlicher Geduld des Durchbildens, und ihren Pradilla, Gallegos, Benlliure, Barbasan, Fabrès, Salinas haben in Bezug auf die durchtriebenste Klein- und Atelier-Malerei die anderen Völker nichts an die Seite zu stellen. Sie sind dabei von feinem Farbengeschmack. Wo sie einmal ins Grosse gehen, da vergreifen sie sich leicht wie Munoz-Degrain mit seiner bizarren Styx-Darstellung. Glücklicher und anmuthiger sind die Sittenstücke von Miralles und charakteristisch die Bildnisse von Martinez-Cubells. Der gährende Most unter ihnen scheint mir der junge Fortuny zu sein. Seine Blumenmädchen aus dem II. Parsifal-Akt sind in ihrer grellen Färbung und der übertriebenen Bewegung freilich nur voll Talent und nicht mehr als eine Dekoration, in der zudem die romanische Auffassung einer deutschen Dichtung für uns nicht recht schmackhaft ist. Aber sein ebenso in Tempera gemalter Frauenkopf: «Namenlos» ist mit dem Kontrast von Blond und Grün und der koloristischen Verarbeitung so fabelhaft gut, so giorgionesk, dass man dem Maler sehr viel zutrauen muss. Es ist also ausser Watts noch einer vorhanden, der so etwas zu Stande bekommt.

Von den *Franzosen* ist im Besonderen diesmal so wenig als in den letzten Jahren zu sagen, und auch der *slavische* Saal enthält nichts von hoher Bedeutung. Ein etwas hartgemaltes Sittenstück von Munkaczy, von Lynais ein ungeschminkt solides Familienbildniss wären zu nennen. Sehr interessant, wenn auch malerisch nicht ganz auf des Künstlers Höhe ist Roubaud's Episode aus dem Russisch-Persischen Krieg von 1805. Eine zurückgeworfene und hart



Léon Abry. Vertrauliche Mittheilungen



Jenny Tvermoes. Die Frostige

von Uebermacht bedrängte russische Abtheilung von Infanterie und Artillerie ist durch einen tiefen Graben am Entrinnen gehindert. Rasch haben sich Freiwillige dem ruhmlosen Heldenthum einer gering geachteten Todesart geopfert, indem sie sich in den Graben warfen und mit ihren Leibern eine lebendige Brücke für ihre Kameraden, für Pferde und Geschütze bilden. Das ist anschaulich und mit treffender Betonung des Ungewöhnlichen in diesem Vorgang geschildert.

In dem kleinen Saal der *Ungarn* ist überraschend viel des Guten vorhanden. Benczur's riesige «Eroberung von Ofen im Jahre 1686» ist allerdings keine stilistisch freie Schöpfung, vielmehr ein ausgewachsener Spätling der Pilotyschule mit aller Vorliebe derselben für dekorative Massenentfaltung und Wirkung durch Nebensächlichkeiten. Die bunte Härte des Kolorits, der Mangel an richtigem Licht und Luft sind dazu störend für heutige Augen. Aber eine greifbare Sicherheit der Wirkung ist doch da und man muss das Können des Künstlers schliesslich wie seinen Fleiss achten, auch wenn man sich nicht für das Werk erwärmen kann. Ebenso geht es dem Beschauer mit einer anderen Malerei von Csók, welche — in der Stoffwahl nicht gerade von Geschmack — eine Greuelgeschichte der irrsinnig gewesenen Elisabeth Báthori in breitem Lapidarstil erzählt. Dagegen Margitay's Sittenstück «Nach dem Duell» — die Wirkung einer Todesnachricht in einer vornehmen Familie — und eine Wiederholung von Munkaczy's berühmten Bilde: «Vor der Hinrichtung», das noch die ernsthaften Malereigenschaften seiner Vergangenheit offenbart, sind hervorzuhebende Stücke. Für mich überraschend und der Vorzug dieser Abtheilung sind eine stattliche Reihe ausgezeichneter Bildnisse. Ungarn besitzt in Paczka, Lotz, Halmi, dem längst berühmten Horowitz, Karlowszky, Laszló, Ferraris, Knopp, der eine bildnissmässige Hl. Cäcilie ausstellte, Portraitdarsteller von hohem Rang, was auswärts nicht so sehr auffällt, weil diese Künstler in ganz Europa verstreut leben.

Das *belgische* Volk ist ein aus Franzosen, Wallonen, Holländern zusammengesetztes Mischvolk, dessen Künstler je nach ihrer Abstammung den nationalen Stil ihres Menschenschlags vertreten. Im Ausland nämlich ist das anders wie bei uns, da nutzt jeder seine natürlichen Eigenschaften aus, hat das Selbstvertrauen derselben und infolgedessen eine nationale Eigenkraft. Man sieht, dass die Sitten anderswo anders und in diesem Fall gewiss besser sind. Der belgische Saal macht von dieser Zusammensetzung einen bunten und vielartigen Eindruck, bei dem ein achtbares Wissen sich hervorkehrt. Besonders hervorheben möchte ich ein sehr fest und anmuthig durchgeführtes Knabenbildniss des Räthselmenschen Khnopff, den ich hier zum ersten Mal als eigentlichen Bildnissmaler kennen lerne. —



Auf dem Lande



Wenn die paysage intime nicht in den Waldgründen von Fontainebleau erstanden wäre, so hätte dies in Holland, dessen atmosphärische Verhältnisse für die koloristische Landschaftsdarstellung so günstig sind, der Fall sein können. Die *Holländer* sind denn auch die Fortentwickeler und Erhalter dieser dort so natürlichen Theorie und beherrschen sie mit traditioneller Meisterschaft. Sie sind eminente Techniker, diese Leute von Holland, — sie sind alle ein wenig manierirt, aber alle reich an zartem Seelenleben, die feinsten Tonfühler und in ihrem Wirklichkeitssinn von sorgfältig erzogenem Geschmack überwacht. Die rohe Entartung kommt darum auch nicht oft bei ihnen vor. Es ist eine demokratische Gleichheit der Leistung unter ihnen und eine gesittete Abgemessenheit. Sie haben scheinbar eine natürliche Kollegialität untereinander und sitzen reinlich und friedlich in einer beinahe fraulichen Anmuth beieinander. Sie haben alle ihre besondere Eigenart und doch ist der Zusammenklang ein ganz harmonischer. So ist's mit ter Meulen, de Bock, Klinkenberg, dem diesmal besonders guten Tholen, so der ganz tonige Israels und Zwart, der ein derber Schwarzmaler ist und dabei die zarteste Luftstufung zu treffen versteht. Nur Luyten, der in den letzten Jahren viel von seiner Frische verlor, und Struys fallen heraus, da ihre Kunst einen flämischen Charakter trägt. Die jedesmalige Wonne dieser Abtheilung aber ist ein in Holland angesiedelter Malaye, nämlich Toorop. Er treibt linearen Symbolismus derart, dass er laut gedruckter tiefsinniger Erklärungen durch das Liniengewebe phantastischer Gestalten Seelenregungen, Begriffe, Eigenschaften andeutet und zwar so, wie man in medicinisch-physiologischen Leitfäden Arterien und Nervenstränge graphisch in ihrer Anordnung und Thätigkeit veranschaulicht sieht. Auch seine diesmalige «Sphinx» ist also! Ist die Methode schon verdreht, so ist sie doch mit Ernst und nicht ohne Geist gehandhabt, was mir eine bedauerliche Verschwendung erscheint. Toorop ist für die Kunst der Gegenwart höchstens psychologisch interessant, — aber wer weiss: bei dem augenscheinlichen Abgewirthschaftethaben der zeitgenössischen Konzertmalerei und dem Umstand, dass seine verzwickte Art zuerst viel besprochen ist, wird er vielleicht schon nächsten Sommer als Schildhalter einer «allerneusten» Richtung ausgerufen, sintemal der schöne Zweck des Aufsehenmachens bei den Strebern alle Mittel heiligt. —



Mariano Fortuny. Namenlos

An schlichtem Natursinn und stiller Liebe zur Heimat, an eigenartiger Abgeschlossenheit den Holländern ähnlich sind die *Schotten*. Sie stellten einst ihre Haupttrümpfe mit einem Male aus und wurden gepriesen, gefeiert und nachgeahmt. Dann blieben sie auf der gleichen Höhe, ohne neue Schlager zu bringen, — da wurden sie von den Jüngsten noch ebenso nachgeahmt, aber sie werden seitdem mit Inbrunst gelästert. Das ist alltäglich im «Modejargon» der Gegenwart. Die Schotten sind keines von den eigentlich kunstbildenden Völkern; ihre Grösse ist ihr Natursinn, ist der eigenthümliche Blick in die Welt, welcher derjenige der jugendlichen Völker ist, und jener mystisch-versunkene Zug, der eine Begleiterscheinung zu dem angeblich sehr häufig unter ihnen vorkommenden zweiten Gesicht ist. Sie haben eine ganz eigenthümliche Farbensprache für diese Art gefunden und zur Reife gebracht, die der prophetisch-verworrenen Wortlyrik ihres Ossian gleicht. Das ist alles; das ist in seiner Jugendlichkeit berauschend für Völker und Zeiten, an denen der Verfall nagt, aber zukunftsmächtig ist solche Kunst ihrer Art nach nicht. Man thut ihr Gewalt an, erwartet man das. Diese stillen Leute ziehen mit ihrer Palette wie einst die Barden mit der Harfe durch ihr wildschönes Land und wo es ihnen gefällt, da sitzen sie nieder und schauen farbenmischend und träumend hinaus und malen, wenn's Herz überquillt, ohne die seelenmordende Berechnung zu kennen Kann ein Shaw, Macaulay-Stevenson, ein Walton, Spence, kann ein so köstlicher Farbenmusiker wie Hamilton anders geschaffen haben? Was soll dabei der Vorwurf der Manier? Der Volkston bei jungen Völkern hat immer Manier und im schönsten Sinne Volkskunst ist die schottische. Fehlt ihr doch auch wie jeder jugendlichen Volkskunst die Durchgeistigung und der höhere Rapport zwischen Kreatur und Kreatur fast ganz, ohne dass die reizvolle Koloristik dies merken lässt. Dafür ist ein bestechendes Bild von Lochhead typisch: Wasser, Wiese, Blumen, vier Jungfrauen, die wie Puppen gebildet sind und bloss die Tugend ihrer Knospentage haben; aber er wirkt damit wie ein prächtiger Feldblumenstrauss, — und der symbolisirt die ganze schottische Kunst.



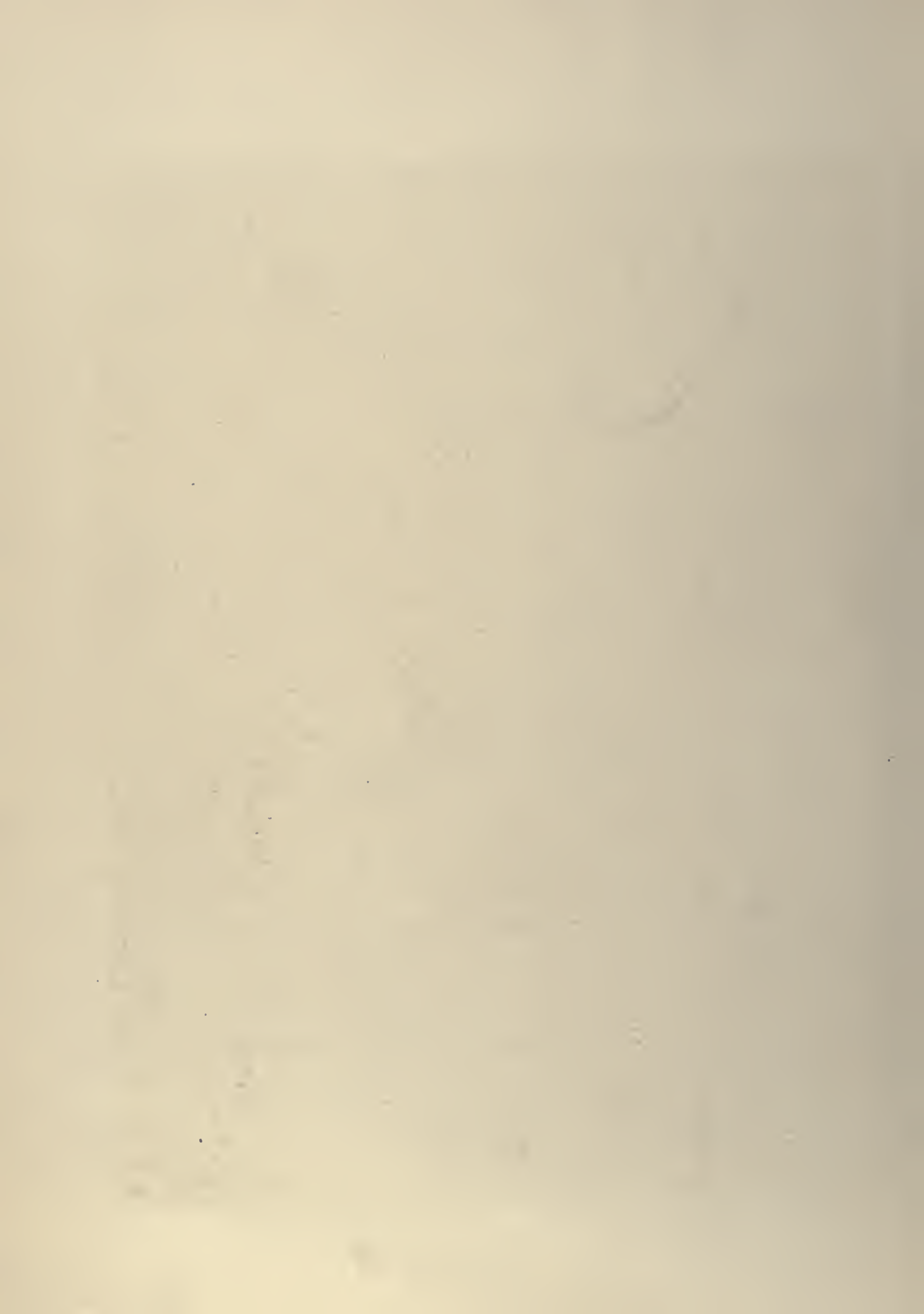
G. M. Stevens. König Harald Harfagar

Die *Amerikaner* gleichen den Schotten darin, dass sie erst in neuester Zeit Kunst bilden, ohne eine nationale Tradition von Belang zu besitzen. Nur haben sie die Münchner und Pariser Schule besucht, was ihre Natur band. Sie sind weder Träumer noch Schwärmer, noch Geistmenschen, aber



J. E. Christie pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Vanity fair.





Adolf Stäbli pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ueberschwemmung bei Abenddämmerung.





John Lochhead. Bei den Bänken und den Heckenreihen Blumen pflückend

sie fassen herzhaft zu und ihr ganzes Ringen nach Selbstständigkeit geht noch auf Kulturverfeinerung. Melchers ist so aus einem brutalen Naturalisten in 6—7 Jahren der vornehmste Naturstilist und an keuschem Adel ein anderer Dagnan-Bouveret geworden. Seine Bilder sind nicht sehr auffällig; wer nicht Kenner ist, sieht gar nicht, wie gross das Naturstudium war, denn sein glatter, schöner, reingestimmter Ton, der kühne Kontraste ohne jede Koketterie wagt, nimmt ganz gefangen. Sein sehniger Fechter, die zweimal behandelte junge Fischerfrau mit dem Kind und seine St. Gudula, die Fischerheilige, zeigen es. Er setzte im letzteren Fall ein stilles, anmuthiges Fischerkind auf dem Plan vor einer alten Stadt zu Thron und gab ihm einen Heiligenschein. Das ist die primitivste Idealisirung und eine echt amerikanische, an die man glaubt, weil jede Linie und jeder Farbton von Künstlerandacht spricht. So glaubt man auch an die strenger gezeichnete und kühler gemalte Hirtin des sehr vornehmen Sprague-Pearce, der beinahe denselben Gegenstand — Hirtenmädchen mit Schafherde auf dem Dorfanger — im Vorjahr in Berlin als «H. Genoveva» ausstellte. Rühmenswerth sind auch die farbig mildgedämpften «Hexen» des Mac



Harrington Mann. Mädchenkopf

Ewen und nur die neuen Beleuchtungsstudien von Harrison mit und ohne Badende am dämmerigen Waldteich sind diesmal besser empfunden als gesehen.

Die Museen und Italien haben der Kunst von *Alt-England,* die eine Kunst historischer Bildung und entwickelten Geschmacks ist, den eigenen Ton gegeben. Hat sich doch auch die interessanteste Schule Englands, die Präraphaeliten, den Kriegsnamen aus dem italienischen Quattrocento geholt. Die englische Kunst in ihrem Besten hat einen archäologischen Zug, dem freilich eine spürbare Scheu vor der Natur als Warnerin die Waage hält. Gerade der Präraphaelitismus kommt diesmal im Glaspalast zum Hauptwort. Wer das unvergessliche Kunstereigniss der Watts-Ausstellung an gleicher Stelle vor drei Jahren erlebte, den wird freilich diese Allegorie des «Alles-durchdringenden» trotz ihrer geistigen Rasse mit der fahlen archaisirenden Färbung weniger anziehen als das weiche, sehr empfundene Herrenbildniss desselben Meisters, dessen Erscheinung mit dem habichtartigen Denkertypus uns in dem gleichen Saal die schon erwähnte Büste von Mrs. Guild zeigt. Ebenso hat wesentlich geschichtlichen Werth ein einfarbiges Bild des jungverstorbenen Mitgründers der Präraphaelitenschule, Dante Gabriel Rossetti, von dessen idealzarter Kunst man sich aus diesem socialen Sittenstück: «Gefunden» mit seiner herbrohen Eckigkeit keine gute Vorstellung machen kann. Ihr stehen nach dem Gegenstand wie der Malweise zwei kleine Tafeln von des Künstlers Tochter hierorts viel näher.



Edmond de Pury. Venetianische Schifferin

Ein Stück Jugend der Schule aber steckt vollgültig in den sieben Bildern von Burne-Jones, welche die «Legende vom H. Georg und dem Drachen» in der strengen und ungefügen Weise der frühflorentiner Kunst schildern. Es ist mehr litterarische als malerische Entwicklung im Fortschritt der Legende und viel mehr herzpochende Empfindung und Glaubenseinfalt als Fähigkeit des Ausdrucks vorhanden. Aber daran liegt die Wirkung. Hier stammelt der Künstler ergriffen von seinen Eingebungen mit der Priesterweihe der echten Kunst Prophetenworte, die wenig und darum Alles sagen; man studirt sie nie aus und findet immer neue Auslegung; man achtet der veralteten Sprache gar

nicht mehr, weil man das Allgemein-Menschliche darin sogleich versteht. — Auch die Radirungen von Strang, die in schabkunstartiger Technik Natur und Phantasie zusammenbringen und halb an Klinger, halb an Millet mahnen, ohne dass sie davon abhängig wären, sind zu nennen, und dazu wegen der malerischen Tonbehandlung der Mann mit dem gelben Handschuh von Shannon. Die diesjährigen Herkomer's dagegen sind vornehm wie immer, aber etwas spröde und hart. —



Josef Kinzel. Politiker

Von den *Oesterreichern* ist diesmal nicht viel zu sagen. Sie haben die übliche hübsche Technik, nette Einfälle, wenn auch ohne Witz, eine geschmackvolle, zierliche, geschickte Ausführung und wirken damit sicher, wo sie hängen. Aber es fehlt Grösse, frisches Blut und Kraft, — sie sind alle so sanft und ziehen entwickelungslos dahin oder versanden allmählich wie der einst so glänzende Hirschl. Man täuscht sich über dies thatlose Stehenbleiben an der Donau nicht, aber die Versuche Klinger, Stuck und Prell dorthin unter glänzenden Bedingungen zu ziehen, misslangen, weil jeder ernsthaft Wollende die entnervende Luft der Phäakenstadt scheut. Es fehlt an kräftigen Naturen dort, es fehlt auch an zielklarer und energischer Kritik zur Aufklärung. Ausser einer neuen, etwas matter diesmal gemalten Bildhauer-Werkstatt von Temple, einem Stillleben von Schödl ist nur eine Kleinmalerei aus dem altjüdischen Leben von Kaufmann eine wirklich fertige Arbeit, neben denen allenfalls noch ein gutes Stimmungsbild «Vorüber» von Veith zu nennen ist; ich möchte mich mit diesen Namen begnügen. —



Adolf Fényes. Tratsch

Wieviel überschüssige Kraft hat im Vergleich dazu schliesslich die kleine *Schweiz*. Die bizarre Phantasie des nur leicht und roh färbenden Zeichners Hodler, sein Formensinn zeugen davon. Auf dem einen seiner absonderlichen Werke stellt er ungefüge schlafende Menschen und Paare in guten Akten dar. Ein Kerl, auf dessen Herzgrube eine verhüllte Gestalt als Alb hockt, richtet sich ängstlich auf. Das Bild ist «Schlaf» genannt. Uebt der Künstler die richtige Selbstzucht, dann kann etwas

daraus werden. Zwei prächtig aufgebaute Landschaften von Stäbli mit tiefer und kräftiger Färbung und vollem Naturpulsschlag, — ein Mädchenbildniss von Giron und das in Holbein's Weise durch solide Klarheit wirkende Selbstbildniss der Malerin Roederstein sind weitere Kraftproben. Aber ohne Böcklin fehlte der Schweizer Kunst das Gewürz. Mit seinen steigenden Bilderpreisen tauchen immer neue und ältere Bilder auf, — bald wird man bei seinen Schulzeichnungsheften angelangt sein. Bekannt ist sein prächtiger Gottvater auf dem nicht ganz gelungenen Adambilde; auch sein «Abenteurer», der als Figur viel schöner wie die Landschaft ist. Ganz herrlich ist hier nur die echtböcklinische Erfindung der «Meeresbrandung» mit der broncefarbenen Tongebung. Ihre Traumkunst tritt uns auch schon in den frühsten Tafeln entgegen, bei denen man in dem warm-düsteren, sehr reizvoll gestimmten Kolorit die französische Schule erkennt. Auch die Vorwürfe des «Astolf», des «Charon» u. s. w. sind schon originell böcklinisch. Bei diesen Bildern hat Böcklin gehungert und das lange noch hinterher. Aber er ist als «Zeitseele» sicher durch den ärgsten Widerstand zur Weltberühmtheit gewachsen und heute ragt er inmitten seiner mächtigen Sprossen Klinger, Thoma, Stuck als Wahrzeichen einer längst begonnen habenden Epoche! . . . In hoc signo vinces, — sinkendes Jahrhundert!



Arthur Ferraris. Portrait



Ignaer Ujváry. Maria

